

Neue Deutsche Hefte

Beiträge zur europäischen Gegenwart
mit den »Kritischen Blättern«

INHALT

Heft **77**

DEZEMBER 1960

Konrad Weiß Der Inhalt des Lebens
Hildegard Pieritz Gedichte • Wolfgang
Roth Der junge Broch • Albrecht Fabri
Vor dem schwarzen Kasten • Hans Kud-
sus Trivialitäten • Franz Norbert Menne-
meier Jean Anouilh – Komödie des Pessi-
mismus • Helmut Heißenbüttel Zwei
Texte • Hans Daiber Der optimale Tief-
stand • Wilhelm Schoof Zum Abschluß des
Grimmschen Wörterbuches • H. H. Stuk-
kenschmidt Junge Komponisten in Dona-
eschingen • R. H. Zorn als Landessprache
Buchbesprechungen

VERLAGSORT GÜTERSLOH

SIGBERT MOHN VERLAG

NEUE DEUTSCHE HEFTE

Herausgegeben von Joachim Günther und Rudolf Hartung

Heft 77 – Dezember 1960

Konrad Weiß: Der Inhalt des Lebens	769
Hildegard Pieritz: Gedichte	776
Wolfgang Rothe: Der junge Broch	780
Albrecht Fabri: Vor dem schwarzen Kasten	783
Hans Kudsus: Trivialitäten	803
Franz N. Mennemeier: Jean Anouilh – Die Komödie des Pessimismus	804
Helmut Heißenbüttel: Zwei Texte	809

BLICK IN DIE ZEIT

Hans Daiber: Der optimale Tiefstand	813
Wilhelm Schoof: Zum Abschluß des Grimmschen Wörterbuches	820
H. H. Stuckenschmidt: Junge Komponisten in Donaueschingen	823

KRITISCHE BLÄTTER

R. H.: Zorn als Landessprache	826
Rainer Gruenter: Nelly Sachs / Und niemand weiß weiter. Gedichte / Flucht und Verwandlung. Gedichte	829
Karl Krolow: Eugen Gomringer / 33 Konstellationen. Mit 6 Konstellationen von Max Bill / Helmut Heißenbüttel: Textbuch 1	831
Helmut Mader: Hans Arp / Mondsand. Gedichte	832
Reinhard Baumgart: Martin Walser / Halbzeit. Roman.	833
Helmut Olles: Hans Lebert / Die Wolfshaut. Roman	835
Walter Schürenberg: Graciliano Ramos/São Bernardo. Roman	836
Hans Kricheldorf: William Golding / Der Felsen des zweiten Todes	837
Herbert Singer: Italo Calvino / Der Baron auf den Bäumen. Roman.	839
Gunar Ortlepp: Elio Vittorini/Die Garibaldina. Roman	840
Franz Tümler: Teodoro Guittari/Durchwachte Nächte	841
Walter Rosengarten: Jean Cayrol / Die Fremdkörper. Roman	842
Horst Krüger: François Mauriac / Bild meines Ichs. Memoires interieurs	843
Marl Markus Michel: Else Lasker-Schüler / Briefe an Karl Kraus.	844
Joachim Günther: Reinhold Schneider / Leopold Ziegler: Briefwechsel	846
Walter Heist: Wolfgang Leonhard / Kreml ohne Stalin	847
H. J. Meinerts: S. S. Praver / Mörike und seine Leser	849
Günter Giefer: Wippchens charmante Scharmützel	850
Wolfgang Schmeisser: Paul Klee / Handzeichnungen	851

FORUM

Klaus Wagenbach: Gemüt im artistischen Frost	852
U. B.: Bibliographie amerikanischer und englischer Zeitschriften	854
Notizen	856

Die „Neuen Deutschen Hefte“ erscheinen monatlich. Preis je Heft im Abonnement 3,- DM (zuzüglich Zustellgebühr) einzeln 3,50 DM; für Studenten im Abonnement 2,50 DM. Redaktion: Joachim Günther, Berlin-Lankwitz, Kindelbergweg 7, und Dr. Rudolf Hartung, Berlin-Lichterfelde-West, Geibelstraße 4. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto ist beizufügen. Unverlangt eingehende Bücher können nicht zurückgesandt werden. Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh. Umschlag S. Kortemeier. Gesamtherstellung Mohn & Co GmbH, Gütersloh. Die „Neuen Deutschen Hefte“ können durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verlag bezogen werden. Printed in Germany

Als ältester Sohn einer kinderreichen Bauernfamilie am 1. Mai 1880 zu Rauenbretzingen bei Schwäbisch Hall geboren, ist Konrad Weiß in kargen ländlichen Verhältnissen und bei der Feldarbeit aufgewachsen. Er hat diese Kindheit und Jugend als das Fundament seines Lebens, die schwäbische Heimat als den selbstverständlichen Hintergrund seiner Dichtung empfunden; auch später, solange die Eltern noch lebten und das kleine Anwesen bewirtschafteten, ist er gerne dorthin zurückgekehrt und mit den Geschwistern aufs Feld gegangen. Seine Haltung dieser Herkunft und Umwelt gegenüber war frei von verklärender Sentimentalität und erst recht frei von jedem Ressentiment. Immer wieder aber beschäftigte ihn der Plan einer Darstellung, zu welcher sich häufige Notizen aus den zwanziger Jahren sowie Tagebuchaufzeichnungen aus den Monaten September/Oktober 1939 finden; die Merkworte dort lauten: „Daheim“, „Das geringe ländliche Leben“, „Der Inhalt des Lebens“. Unter diesem letzten Titel hat sich ein Konvolut von vierzig handschriftlichen Blättern erhalten, das außer einer Reinschrift (mit Erweiterungen) Vorstufen, Entwürfe und Notizen zur Fortführung umfaßt. Das hier zum erstenmal gedruckte Fragment, dessen genaue Entstehungszeit nicht auszumachen ist, bietet also den Anfang einer autobiographischen Schrift, die doch, wie leicht zu erkennen, alles andere als ein bloßes Erinnerungsbuch geworden wäre.

Das Problem, das sich ihm bei diesem Unternehmen stellte, hat Konrad Weiß unter anderem in einer Tagebucheintragung vom 1. Oktober 1939 erörtert: „Aller Anfang ist schwer – dies scheint gerade für solche bloß erzählte Jugenderinnerungen nicht zu gelten; auch daß man gerne zu diesen eigenen Jugendanfängen wie zu einem beständigen glücklichen Leben zurückkehrt, insofern der Ansatz leicht; aber was ist es mit diesem Ansatz? Ist er nicht auch ein Herabkommen von der Höhe der geschichtlichen Fenster, ein Ansatz, wie man ihn heute gerne nimmt, da man keinen höheren hat oder anzuerkennen und zu gestalten weiß... Würde man nicht früher mit einem anderen ‚Datum‘ des Lebens, der Geschichte etc. angefangen haben, all dies Jugendmäßige als bloß Versprechendes oder Versprochen-gewesenes weglassend, um in andere Gesetze seinen Bau zu stellen, in andere Wunden der Zeit?... cfr. wie auch Hans Thoma vor allem Jugendzeit schildert: all dies Erinnernde, daß es dem wahren ‚Nachsinn‘ nicht nahe genug kommt...“

Aus diesem geschichtlichen Nachsinn, dessen Wesen Konrad Weiß vor allem in seiner Schrift *Der christliche Epimetheus* (1933) entfaltet hat, speist sich wohl die eigentümlich ziehende Gebrochenheit seiner meditativen Prosa. Gebrochen ist diese Sprache einerseits, weil sie die Gegenstände der Erinnerung in keinem Verstande „aufhebt“, zum andern, weil es dem Schreibenden darum geht, einen ungreifbaren, unbesitzbaren Inhalt – der doch alles andere als eine Abstraktion ist –, das innig Eigenste nur wie „enteignet“ mitzuteilen. Ein solches Stück Prosa läßt sich kaum beurteilen, da uns die Möglichkeit des Vergleichens mit Vertrautem fehlt, und so bietet es sich bis auf weiteres zu nichts mehr als zur Wahrnehmung dar. Der moderne Leser ist ja durchaus an Produkte gewöhnt, die durch Vermeidung von Sinn und Vereitelung jeder Mitteilung dokumentarische Geltung beanspruchen; hier begegnet ihm das Widerspiel: ein Zeugnis des Sinnes bleibt in der Mitteilung so schwebend abgehoben, daß es sich jeder Aneignung und Brauchbarmachung entzieht.

Friedhelm Kemp

Wie kam es, daß diese beiden Sonntagmorgen so zusammengingen: eigentlich eine lange Nacht, noch lange, obgleich schon nahe vor dem Morgen, denn es ist Winter, und die den Lichterglanz nicht aufnehmen kann? Erst in ihrem Übergang, wenn sie den Hunger verschlingt und es taghell wird, nimmt sie auch das künstliche Licht verschluckend zu sich. Aber jetzt, wo ihre Lichter sind, nur leuchtende Körner für das zählende Auge, aber so allein und in das Dunkel gebettet, gerade davon ist sie fröhlich, und die Augen sind sicher im Schatten. Sie sind bloß und lose, und von vorne herum strahlt angestreift das Sichtbare. Dann zweitens das Ähnliche, wirklicher und weniger am herbstlichen Sonntag im Vormittag, wenn die gleichen Meßlichter brennen, zwar jetzt nicht so viele und die nun blasser sind als das gefällte Korn. Wie kommt das fröhliche Wissen in die Nacht und ist nur angestreift; ähnlich und so angestreift auch dieser helle Bestand des Tages. Und ein Kind, nur um etwas zu tun, nimmt seine Mütze und will sich bedecken. Durch ein Tun – was ist das für ein dunkler Knoten – will man sich abheben, die Aufmerksamkeit, die man heimlich fortgibt, kommt her, schon ist man gefangen in einer eigenen Bewegung, und was selber noch mehr will, man fällt in die Aufmerksamkeit der andern. Um selber zu sein, will man zuvorkommen; oder ist hier noch etwas anderes und dieses verschwiegen? Denn im Handeln ist schließlich aller Bereich verschwiegen durch eine Bewegung. Aber so bildet sich auch der Gegenstand. Bloß sehen will der Mensch, aber schon ist der Blick auch in ihm – das ist das Dunkle – und ohne Sehen will man nun etwas und schon mehr tun.

Gelobt sei es – aber, Kind, das verstehst du nicht – und doch bist du darüber immerfort das Wiedergeborene. Gelobt sei das Bewegte, aber an welcher Grenze wird es zu sich kommen? So wage du alles; und nun mag die Mutter helfen.

Es läßt uns doch keine Ruhe.

In der ersten Weihnachtsmesse klingt es, und es ist von einer sonderbaren Unruhe, eigentlich je stiller, desto unruhiger, wenn man das richtig versteht. Man versteht es im Fallen des harten Schnees, worüber man horchen kann, es ist in den knisternden Kerzen, aber weiter als diese und wo schon kein Horcher mehr ist; und was immer zuerst in den strahlenden Lichtglanz aufbrechen will, es öffnet über den dunkellichtigen Herzen das kalte Wachs des Mundes, es wird flüssig und ist nach oben gerichtet – die kleine Decke gegen ihre große Spannung – oder ist noch mehr hier das andere, welches einwärts geht; und es gleicht nur der Musik allein ohne die menschlichen Stimmen. Doch auch die Stimmen wollen sich vereinigen, nicht nur die eine, sondern die vielen, und es ist ein schwerer und langsamer Jubel wie die Gekrümmtheit der Dochte in ihren kleinen wächsernen Kelchschalen. Es bettet sich aus durch Hingabe.

Bei uns ist auch die erste Weihnachtsmesse in der Frühe, nicht in der Mitternacht, wo der Lärm und die Geschenke im Wachsen kaum abgebrochen nun sich noch einmal zusammenklingend verstärken vor dem kommenden Schläfe. Sondern bei uns sind diese kleinen Lebensbäume abgebrochen und wieder hergestellt, im Marke sitzt noch der Schlaf des Vergessens, zusammen viel-

leicht mit einer stillen Kälte, die aufrecht hält, als ob man in einer anderen Bestimmung sei. Die Bewegung wird da schwerer und kommt aus einem anderen Bezirke, und während das Kind in der Mitternacht den Reichtum mit allem, was es sieht, vermehrt – es ist wie eine rosenrote Schwimmerin in der Lust der Lüfte, und eine rote Rose schwimmt noch ferner mit –, hier ist es bis zum Gegenstücke anders, unablässig pickt ein Auge an dem Goldkorn der Kerzen, und das Kind des dunkleren Morgens wird sich selber fremder in seinem eigenen Befunde. Es sieht, und unverständlich sieht es noch weiter, daß es anders und nicht aufgeht wie die Kerzen, und es wird unbiegsam durch ein wenig Bewegung. Sind wir nicht überhaupt alle so, und es ist unser Letztes vor dem Reichtum, vor diesem Antlitz sichtbar wie die angestreiften Dinge. Bloß und lose wie Kinderaugen aber bleibt die Nacht zurück, die uns geboren hat.

Nun war es aber gar nicht Weihnachten, sondern der Herbst hatte diesen hellen Sonntagvormittag gebracht, an welchem die Unruhe in aller Stille sterbend wie eine Verlautbarung und Übereinkunft offenkundig wird und sich in der Kirche versammelt. Die Kerzen haben hiebei nichts zu tun als zu brennen. Die geheimnisvolle Nacht ist im Ärmel des Tages, sie ist darin geborgen, der Tag aber ist wie eine schaubare und geschickte Hand, welche die Gaben jener ganzen Nacht vor einem Munde hält, unverspeislich und wie selber durch einen bloßen und stillen Atem mit allem Geschenke in die Zeit gehalten, nah und hoch über dem Munde. Ein holdes Mädchen schläft so mit seiner Braue sprechend. Da ist nicht Antwort, mehr noch kommt von oben zu dem lauschenden Munde und wider alles hebt sich umgezeichnet seine ruhige Stirne. Noch immer geht dies Letzte – eine weiße und schwere Offenheit – in die Herrschaft des Tages. Jetzt waren also die Leute in der Kirche, in dem Augenblick, wo auch die Säumigsten gekommen sind, es war zwischen den Gesängen Stille, und ein Knabe, der noch nicht zur Schule ging, saß auf der letzten Bank hinten am hohen Mittelgange. Frei und aufrecht hatte er seinen Kopf noch über den Stehenden, die weiter rückwärts sich anhäuften. Seine Mutter, die auf der Fußbank innen kniete, hatte ihn neben sich gesetzt, rechts nicht auf eine Sitzbank vorwärts oder rückwärts, wo der Abschluß war in dieser Reihe mit einer stehenden Lehne und ihren hölzernen Felderteilen, sondern neben ihr Gesicht und ihre Wange auf das schmale Brett, wo man die Hände oder die Ellbogen aufstützt. Die Bänke von einem alten unbequemen Stil waren hoch bis in die Rücken der Besucher, und der Knabe hatte neben sich eine goldene Kugel, die sich nach vorne wiederholte mit allen den goldenen Kugeln an den beiden Seiten des Hauptganges und ebenso an den Außenreihen bis zu dem Raume des Weihrauchs und des vielen Goldes. Die Kugeln waren etwas abgeplattet und glichen goldenen Köpfen, welchen man keinen Namen gibt. Mit den Lichtern und unter dem starken Schimmer des Tages, wozu das Geräusch ein Anzeiger von wachsender Stille ist, war das heute wie Weihnachten in jener ruhevollen Nacht, aber der Schatten fehlte, und die sichtbare Größe, gemeinsam mit den angestreiften Dingen, gibt uns gewissere Rechte des Herzens: sie mittelt uns in eine andere Besinnung. Eben

darum vergißt man sich auch schon weiter, und der Knabe hob ein wenig sein Ärmchen, es kam aus dem Ärmel, rechts von der goldenen Kugel nach vorwärts, und hatte dabei in der Hand sein wollenes Käppchen, noch das gleiche, welches ihm das Christkind im Winter gebracht hatte. Man sah, daß in der Mitte eine farbige Dolde daran war wie ein Pinselchen.

Das war nun seine kleine Bewegung und wollte jetzt auch nicht mehr werden. Der Knabe sah auf die blaue Dolde und wartete. Mancher ist ein Wartender im gleichen Verhalten, der das Sehen wie eine Blendung benutzt, um bloß bei dem einen zu sein. Aber das Sehen hat einen Lauf und ein Tempo, und ist es nur erst Erinnerung, wiedergeboren so durch die Stille, vergißt man sich, und wie eine Wahl kommt es besser oder schlimmer, aber doch nur wie die neuen Kinder neu in die Zeit. Das ist eine Sache, die man begreifen kann, man kommt darin vorwärts und alles hängt daran. Es ist das Geschenk, woran man sich vergißt, wechselnd durch die Grenzen zwischen außen und innen und beschaffen sogar, daß man nie das im Auge hat, was man im Auge hat. Einwärts wird hier gemessen wie auswärts, und das Maß davon geht wie eine Schrift um die Dinge. Oder hängt es schon nicht mehr an diesem, nichts mehr von allem, und nur innerhalb bleibt eine Lücke, wo wir selber sind? Was ist mit uns dazwischen durch ein Fremdes? Und gerade dieses, horch, wie jetzt noch ein froher Schmerz, will immer mehr werden. Nun geht die Schrift um uns selber. Denn das Geschenk will offen sein, das uns umändert, und es führt immer nach außen. Das Begreifen ist dagegen bloß ein Einhalt. Aber dann geht es schon nicht mehr um das Geschenk, und gerade die Stille vermehrt es. Wie ist doch jene Schläferin sicher unter dem hohen und vollkommenen Worte, die mit ihrem offenen Munde wartet! Uns aber bildet unter der Stirne ein Schatten. Müssen wir dann auch diese Stille vermehren, wo nichts ist und dies ist alles; und es gebiert eine unaufhaltbare Bewegung. Nun müßte ein Wort einsetzen und davon sprechen, und alle würden es singen. Aber siehe mit dem starren Auge das hüpfende Flämmchen, dem es auf einmal einfällt über seiner kleinen Spannung, und alsbald antwortet eine andere Kerze. Jedoch die goldenen Köpfe stehen gleich und schon lange. Was zehrt uns aus dem Bilde und wird vom Gehör her empfangen, wie etwas Dunkles, das einwärts fließt, und hier hat es eine unbegriffene Stätte. Hier ist es emsig und bildet sich ferner, aber erliegend in uns wie durch die Flamme in ihrem Hüpfen. Bei dem Dornbusch war eine Warnung, als er brannte, und ein kleines Wort würde helfen unter diesem Schimmer des Herbstes, der alles wahllos offen hält wie nur die Erinnerung. Oder auch Schritte würden helfen wie die jener Wohnungsuchenden, als Bethlehem erfüllt wurde für die Nacht. Unser Fenster und unser Tor ginge auf oder zu, und so würde auch mit uns das Sein zum Umbild mächtig. Oder wenn jetzt nur in der Kirche ein kleines Mädchen ginge! Aber es ist Stille, und da ist jetzt ein Docht, der nicht brennt, und er ist gekrümmt von der Erinnerung.

An seiner Mütze, von der wir sprachen, hing für den Knaben nicht viel, zunächst nichts Bekanntes und nichts Unbekanntes. Und doch, als sie jetzt für ihn ins Mittel kam, hob er das Ärmchen noch ein wenig weiter und saß vor

den schimmernden Kerzen, als ob sie nahe vor ihm stünden auf ihren gestreckten Leuchtern. Vor soviel Reiz – wie kam er her zu dem kleinen Besitze, der mit ihm aufrecht saß, eine Regung zu einer Bereitschaft – aber was kam auch alsbald dazwischen wie Erinnerung, wie ein flackerndes Tuch, wie eine Fahne von Schneegestöber, die über ihm hing in der Winternacht, als er mit seiner Mutter aus dem dunklen Wege in den Lichtschein vor dem Hochhaus der steinernen Kirche trat. Der Schnee wehte über seine hinaufblickenden Augen wie Farben vom Regenbogen. Er hatte damals nach seiner Mütze gegriffen, die sein Geschenk war, und außer der Wolle bekam er in die Hand die Schneesterne. In allem geht das Nehmen durch ein Geben – so wird es anfangs empfunden mit seinem Bestande –, aber nach allen Dingen greift es auch von zwei Seiten. Ähnlich blieb auch die frohe Teilung halb empfunden in der Kälte, aber was wurde es wenn nicht ein wenig Feuchtigkeit, und so hatte er der Mutter seine Hand zurückgegeben. Jedoch wie ein Griff sich vom anderen ablöst und ein Bild eingelassen wird in das andere, sah er jetzt im Gedächtnis einen weiteren und wirklichen Regenbogen und in der Erinnerung sogleich einen zweiten Knaben; wieder war es wie eine Teilung. Das wurde auch, was wie alles Menschliche eine künstliche Dazwischenkunft ist, seine nächste Beschwerung, eine solche, die Bewegung anhält, und das wird nun unsere weitere Zehrung. Es ist nämlich die Aufhebung des ersten Staunens, und was sich dann bildet wie durch eine Vereinbarung und geht unter das Gemüt, geschieht doch gegen das Menschliche. Es ist dagegen gerichtet – gegen ein solches allein und noch weiß man nicht, für welches Dritte – und so auch durch jenen zweiten Knaben, der im Vorbeispringen nach seiner Mütze gegriffen hatte. Hier beginnt aber der Anlaß zu einer offenen und stillen Abwesenheit; nämlich zu jener Abwesenheit, die, wenn sie mit der eigenen Besinnung zu sich selber kommt, uns von unserer unbegriffenen Mitte abscheidet, der Einhalt wie zu einer Abneigung, das Künstliche gesellt zum Natürlichen in einem gleichen Raume und worin es schon wie ein Hadern ist; und da war auch schon das Hündlein Gram. Das Eigensein wird aber sichtbar wie ein Recht, welches man in der Natur nicht kennt. Nämlich am Abend damals im frühen Sommer, nach einem unausgebrochenen Gewitter, als die Sonne hinter den durch die Luft nachblitzenden Tropfen zum Abgang neigte, und als der Knabe unter seiner Mütze nach dem Wetter schauend den aufgestiegenen Regenbogen sah, zu welchem ein zweiter Regenbogen herwärts den Himmel dahinter noch tiefer und dunkler öffnete, und während alles um ihn befreit und lieblich dem entgangenen Zwange nachtropfend vor dem doppelt farbigen Tore der jenseitig dunkelmächtigen Welt stand – dort war im Ahnbaren die Wahl, über der unterdrückten Erde ihre aufgesogene Fülle, und hier am Orte doch im ersten Staunen bei aller Freiheit keine –, kam der andere Knabe mit seinem ausgelassenen Sprunge. Daraus wurde eine Verfolgung, welche nun geschah vor dem Regenbogen in seiner farbigsten Blüte, sie ging mit dem Bewußtsein der Bewegung durch die Tore der Trennung vom Hellen und Dunkeln – denn Bewegung steigert sich schon allein und hier noch mehr im unbestrittenen Rechte –, und erst als ein weißes Hündlein bellend aus der Hütte nach seiner

Seite sprang, so daß der verfolgende Knabe ausbiegen mußte und abstand, kam er ohne Wahl in die Haft der Besinnung. Und diese war dunkel. Sie bildet den anhebenden Bestand des eigenen Menschen. Noch mehr: es ist da eine Schrift, die gefüllt wird, und es wurde eine kleine dunkle Gestalt, die, geworden durch Innewerdung und eine Trennung auf der gleichen Erde mit den Bäumen und vor dem Hause, entstand wie ohne Recht in ihrer Absonderung. Das Angesicht der Erde wird aber deutlicher unter dem Himmel. Während das Hündchen, sich trennend von seiner aufgenommenen Pflicht, wedelnd nach seiner Hütte ging, kam der Knabe in seine Besinnung und war in diese Besinnung wie hineingeschrieben. Da kam ihm ein ganzes Feld in die Augen.

Ohne Willen hob der Knabe das Ärmchen noch höher. Gott schaut ohne Erkenntlichkeit zu, ohne Sichtbarkeit des Gebers oder eines Nehmenden über dem bloßen blühenden Bogen. Was vor ihm dazwischen kommt, in die Lücke zu unserem kleinen Menschen, ein fremdes Geschehen, nicht mehr Einwilligung und ohne Abweisung – wird es weiter gebildet durch den Verratenen und ist es doch der stetige Gewinn seines persönlichen Bestandes – es geht über die einfache Rechnung hinaus. Zum Natürlichen, daß wir staunen, gehört das Menschliche, daß wir uns entzweien – alles allein und bloß Menschliche ist künstlich; es wird damit gegründet und hat eine abgeschnittene Bezeichnung, so wie ein bloßes Deuten, wie auch ein Pfeiler das Zeichen ist der aufgehobenen Nacht; aber dadurch wird sie noch höher – und das Ganze bleibt über der Natur wie eine Inschrift, hingedrängt auf einen Ton durch eine Stummheit. Nun kannst du mehr werden, indem du weniger wirst, aber es geht immer nach diesen beiden Seiten. Selber die Dinge haben an solchen nachdunkelnden Abenden mehr um sich als ihren Schatten. Etwas wartet hier und macht sich gegen das Dunkel beharrlich und dabei ist ein harter Glanz über dem Felde. Es geht, wie man sagt, um die Schönheit, und bald wird sie wieder deutlich sein, die gebietende Schwimmerin in der Lust der Lüfte, aber durch das Wasser ist ein Glanz dagegen gestiegen. Zwischen beiden Teilen wird es also werden. Vielmehr was sich vertauscht hat wie das Göttliche unter die Menschen, das Ausgehobene, das man nicht fassen kann, und das Eingekommene, das uns umändert, Glanz und Nacht in unserem gleichen Behälter, jedes will mehr als das andere und eben durch dieses. Jedoch eine offene und umgezeichnete Stirne liegt zwischen Tag und Nacht und ist nicht im argen, sie wartet und ihr Mund ist offen, der nicht sprechen kann. Es ist wie Trinken im Bilde, wie das Bild Anschauung duldet nur durch Erinnerung. Das Alterlose fällt durch Dunkel in Erinnerung. Was ist aber das für eine Lust, wenn das durchsichtige Wasser eben durch seine Gründung nicht weicht, und was einem Raume gleicht, wird eine Spanne, noch ist der Einblick wie eine abwehrende Schrift, und die Nacht ist ganz gefüllt von Offenheit. Es ist an allem mehr daran, als man glaubt.

Aber man muß dazu tun, was ohnedies geschieht. Im großen ist das der Pol Gottes durch sich selber, im kleinen aber ein schreckliches Geheimnis. Weil sich nämlich das Eigene aufzehrt, um vom Gegenteile erschaffen zu werden, dadurch wird die Form vom Menschen unberührt. Aber muß nicht die reine

Stirn von diesem Abfall bluten, sobald die Nacht entwichen ist? Und so ist jede Zukunft mehr als Sonne.

Ich zum Beispiel – um nun von der Lähmung zu reden gegen die Beweglichkeit oder von jener Beständigkeit, welche gegen den ungesättigten Lichtglanz erhungert deutlich wird, ihre täglich gezeitigte Zunahme unter der beschwichtigten Ferne und jetzt einen festen Bestand gegen das aufgehende Licht –, ich bin vielleicht in dem Falle, daß mir das Wort genommen wird, so viel mehr – doch so eile kein Herz gegen die Prophezeiung, wenn sie die Maße ihrer hungrigen Zunahme das Gleichnis zu ihrem Inbegriff einfordernd aufhebt, – so viel mehr, daß, wenn das Wort noch zunimmt, seine geringe Ausflucht umgeben – Zunahme einer Stille durch den Satz ihres Gegenteils oder wie das Gleichnis seine Gestalt durch Hunger vor sich stellt – wie eine Mauer entsteht, daß, wie das Wort selbst ein Mittel wird, um noch mehr zu verlieren, die wahre Einkunft den Bestand im Inneren ausschließt –, verstehst du das menschliche Singen gegen alles?

Ich, der ich etwa einmal gesagt habe, daß das Bürgerliche mit vielen Worten des Umstandes zu seinem Nichtse kommend für sich betulich werde, wenn mir das Wort gekündigt wird, daß ich nur deuten kann – die weitere Bewegung ist im Hauche – bin ich dann gleich dem Kinde? Es sieht nur sich und auch sich nicht in dem festen Bestande. Weil die Liebe immer etwas Verlierendes hat, behält sie ihren Inbegriff eben dadurch nicht im Auge; bis sich das glücklich Verlorene verhärtet, und man sieht nur noch den Anschluß. So der Verstumnte, der alles Feste sieht und er ist dagegen die Welle eines getrockneten Wassers. Das Haus baut man durch den Wechsel von außen und innen, und die einzige Hoffnung ist der Fels der Brust. Aber in welche Gegenbewegung kommt das bloße Geschöpf? Zuerst ist es eine kleine Sache, es will nur Aufmerksamkeit, gleichsam den Raum eines Abstandes, wodurch der Atem schwer wird. Und dann kommt er durch Schauen nicht mehr zum Worte. Horchend auf das Wort, wo es anstößt – die Wahl der Dinge, die ihren Wähler mitnimmt –, wird auch das Echo verloren und nun ist alles aus dem Blick entstanden, nicht mehr zu einem Inbegriff. Das Geschöpf ist erkannt durch die Verortung.

Nacht über unserem Tage, eine Gestalt wie die Nacht, aber durch Glanz hingelegt und wie der finstere Engel nach innen noch Glanz hat, sein herwärts bewegter Leib stumm nach dem Gesichte. Die Nacht liegt über dem Munde, man will nicht sprechen, und der Blick rückt nicht; nur ganz oben ist ein Vogel, man sieht ihn nicht hell oder dunkel, aber daß er fliegt, das Auf und Ab der Flügel, und das Ungreifbare des Leibes.

Aber das Bewegte oben und unten ist voll Ruhe, und die schwere Ruhe dazwischen ist Bewegung. Eine Bewegung, weder selig noch nur erkannt, aber die gesteigert wird durch Ruhe, ist nie allein und immer gehalten im Dritten. So wird sie eine in ihr selber mächtige Kraft und also nie eine Ruhe; die nie und immer im Abfall ist, welche Nähe hat sie zum Spiegel? Also walt unser inneres Gesicht und das Meer, das die Melodie der Bewegung singend verschweigt, ist an keinem Orte untätig.

Kind, das verstehst du nicht, und während das Auge sein Pinselchen betrachtet,

nicht diese Knotung für die Gestalt, geschlossen ohne Entschluß und diese Abtrennung selber durch das Gleichnis, nicht diese Gestaltung der Meßdinge, die Trennung von Wein und Wasser für die Geschichte und für diesen stummen Stein der Stimme. Nahender im Fleische, ohne Gleichung du, ohne Bewegung, ohne Schatten sind die Augen geblendet und die Gliedmaßen ohne Geniste in der fröhlichen Nacht der Kinder. Was ist fröhlich, das Lautlose der Erkenntnis, daß es fern und schwer ist ...

HILDEGARD PIERITZ

SCHLEMIHLS STUNDE

Wenn du lachst,
zu laut lachst,
will ich mein Antlitz verbergen,
damit deine Heiterkeit
dich nicht überschreite.
Vor der Stunde Schlemihls
dich bewahren will ich
mehr als vor deinem Schatten.

Wenn die Sonne
den Scheitel dir küßt,
steht schon der Meerkatze
Pfiß in der Luft,
schon der Zugriff der Kralle,
bereit, dir den Schatten zu reißen.

Verkaufe ihn nicht,
deinen Schatten.
Das dunkle Schrumpfbild
um deine Füße,
verkaufe es nicht.
Wenn die Sonne den Scheitel dir leckt,
sei wachsam.

SCHLÄFER

Vom Bleifluß des Schlafes umspült,
taub
unter dem Sturzhelm der Nacht
liegen die Schläfer.
Ihre Lippen lesen im Mohn,
über die leere
Seite im Traumbuch
wehen die Zeichen.

Ausgeliefert der weißen
Schützenkugel des Monds,
Herz und Kehle dem Messer,
wie dem entfremdeten
Blick der Geliebten,
schattet die Blindheit des Lids.

Schläfer.
Sie schlafen sich an
an die Nacht.
Aber der Finger
rührt an das Wehen der Toten.
Nur der verletzliche Atem
trennt
diese und jene.

ZEITGESPENST

Wie bequem haben wir
uns eingerichtet,
wie die Laus im Pelz.
Wie bequem.

Vergessen
ist der Pfad überm Schuttberg.
Lufttreppen
Absturz ins Nichts.
Vergessen.
Fensterhöhlen, durch die
der Mond seine Zähne bleckt,

Verwesung, Kadaver,
Pest in der Luft.
Vergessen.

Wohlgerüche
durchwandern die Boulevards.
Schönheitsküchen
haben sich aufgetan.
Falten von vierzig
Jahren und mehr,
geglättet.
Lots Weib, die Erstarrte,
reibt das Salz aus den Gliedern,
schlägt Sodom unter sich.
Tanzt.

Mit Glas und Eisen
werfen die neuen
Häuser sich in die Luft:
Börsen, Bankhäuser, Reaktoren.
Himmelfahrt der Raketen ohne Karfreitag,
während die Erde,
hinschlachtend sich selbst,
in die Milchstraße springt.

Nachts,
wenn du wach liegst,
die Totenuhr tickt,
hörst du die blanken
Sägeblätter
im Astwerk der Esche.
Springt das Eichhorn mit Botschaft,
das schwarze, das rote.
Pfeift die Ratte im Loch
in der Nacht.
Durch die Träume
schreit die Sirene.

MAGISCHER KOMPASS

Erst hörte es einer,
der wach lag des Nachts
als die Räder standen,
die Hofhunde schliefen.
Dann hörten es alle,
das drohende Knistern vom Wald.

Der Feuergraben
hielt sie nicht auf.
In Scharen zogen sie
ein in ihr Autodafé.
Über die Leichen
zog der Heerhaufe weiter.

Magischer Kompaß
stand auf den Wald.
Kiefer begannen zu sägen,
fressender, mahlender Schimmel
umschnürte den Wald.
Rhythmischer Atem des Mahlwerks
bei Nacht,
wenn die Räder standen,
die Hofhunde schliefen,
schlaflos lauschte das Ohr.
Die Raupen.
Drei Tage, drei Nächte.

Dann war es still.
Stille, unheimlich
im Ohre der Lauscher.

Am Morgen
kahles Geäst.
Besenleere zum Himmel.
Am Boden
aufgetriebene Schläuche.

Magischem Kompaß
waren Mikroben gefolgt über Nacht,
zersetzend, sich mehrend,
um sich fressend.
Nur fraßen sie leiser.

Am Anfang stand, wie bei Kafka, der Vater, ein Ungetüm aus der Endphase des kapitalistischen Heroenzeitalters. Der Vater, ungetaufter Jude, doch eminent nationalstolzer Monarchist, war für ihn die fleischgewordene Gesellschaft der belle époque, einer arg- und sorglosen Gesellschaft auf dem Gipfel ihrer Macht, ihrer Kraft, ihres Reichtums, einer Gesellschaft, die auf dem Vulkan Walzer tanzte, und zwar mit dem besten Gewissen. Von der ewigen „fröhlichen Apokalypse“ hat er am Ende seines Lebens in einem großen Essay über den ihm nach Herkunft und Lebensproblem verwandten Hofmannsthal gesprochen. Wer, wie Hermann Joseph Broch, 1886 in Wien geboren war, sog gerade noch die Luft eines einzigen riesigen Bauplatzes ein; die Kapitale der Donaumonarchie hatte in den achtziger Jahren ihre Monumentalbauten erhalten, barocke Pracht, die nicht spürte, wie ein erstes feines Zittern den Boden unter ihr durchlief: das Drei-Kaiser-Bündnis zerbrach im Geburtsjahr Hermann Brochs.

Die Brochs waren in Wien nicht „von Familie“. Joseph Broch, der Vater, war ein zugereister Emporkömmling, jüngstes Kind in einer neunköpfigen Olmützer Tuchhändlerfamilie, Enkel eines berühmten Talmudgelehrten, Rebell wider den Vater, wie später, nur schweigend und ohne äußere Aktion, sein ältester Sohn Hermann gegen ihn rebellierte. Joseph Broch war als Zwölfjähriger nach Wien entflohen, mit Fünfzehn, Sechzehn betätigte er sich als selbständiger Tuchhändler, eine Dekade später war er einer der erfolgreichsten Flanellspekulanten des Habsburgerreiches. Der *homme nouveau* aus Mähren stieg gesellschaftlich auf durch die Heirat mit Johanna Schnabel, der Tochter aus einem begüterten alten jüdischen Geschlecht Wiens. Zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges stand der damals Fünfzigjährige im Zenit seines Erfolges, er kommandierte drei Textilfabriken, einen kleinen Konzern.

Hermann Broch hatte zu jener Zeit die Realschule verlassen und war auf die Textilfachschule im elsässischen Mühlhausen geschickt worden; er hätte entschieden lieber die Universität bezogen. 1906 folgte eine halbjährige Ausbildungsreise nach Amerika, danach Volontär in Deutschland. Zweiundzwanzig Jahre alt, trat Hermann Broch 1908 als Direktor in die väterliche Spinnfabrik Teesdorf bei Wien ein, durchaus ein Opfer altjüdischer Familienzucht. Er vermählte sich 1909 mit der anderthalb Jahre älteren Franziska von Rothermann, deren Eltern im Burgenland ihre Fabrik hatten. Die Rothermanns, „vollarisch“, waren im 18. Jahrhundert aus Holland nach Hamburg gekommen, wo sie Zuckersieder waren, bis der Großvater Franziskas nach Ungarn zog. (Er wurde 1881 für seine Pioniertätigkeit in der Rübenzuckerindustrie in den Adelsstand erhoben.) Beide Familien, die Rothermanns wie die Brochs, widerstrebten der Heirat. Die Rothermanns aus dem traditionellen Antisemitismus der ungarischen Gentry heraus, während Joseph Broch umgekehrt die christliche Eheschließung mißbilligte. (Der Sohn war bereits nach der Matura

zum Katholizismus übergetreten.) Joseph Broch war unffromm, wie das jüdische Bürgertum durchschnittlich, er ging ein-, zweimal das Jahr in die Synagoge; wie alle Assimilierten wollte er im Grunde nicht Jude sein; im Widerspruch dazu heirateten die Assimilierten jedoch meist unter sich. Die von den Vätern mißbilligte Liebesheirat wurde in der Tat nicht glücklich und ist 1920 schließlich geschieden worden.

Trotz seiner beständigen Sehnsucht nach der stillen Studierstube war Hermann Broch ein erfolgreicher Textilkaufmann, dazu ausgesprochen beliebt bei den Arbeitern. Der Vater war etwas unbedenklich und balancierte bisweilen hart am Rande des Erlaubten; der Sohn bog dann zurecht, was nicht mehr ganz stilgerecht war. Brochs elementare Redlichkeit und Gerechtigkeit, sein bis ins Extreme gesteigertes Verantwortungsgefühl (konstitutiv für sein gesamtes schriftstellerisches Werk) dürfen bis zu einem gewissen Grade sicherlich als Reaktionen auf den Vater verstanden werden. Seit 1915 etwa, mit dem Eintritt ins siebte Jahrzehnt und nachdem manche Fehlentscheidung zu Lasten seiner Gründermentalität gegangen war, führte der Vater zunehmend ein Schattendasein. Er wurde zu einer bekannten Wiener Gestalt, war morgens um zehn beim Spaziergang auf dem Ring zu sehen und besuchte Tag für Tag das Kino zusammen mit seinem Enkel, dem 1910 geborenen einzigen Sohn Hermann Brochs. Für sein Altenteil hatte er sich ein Zweiergespann mit einem livrierten Kutscher ausbedungen, und als in späteren Jahren im Hause Broch das Geld knapp war, deshalb eines der Pferde vermietet wurde oder der nicht entlohnte Kutscher sich betrunken hatte, gab er seiner Empörung in heftiger Weise Ausdruck. Irgendwann erlosch diese gespenstisch gewordene Existenz. Es ist vielsagend, daß sich Hermann Broch zu keiner Zeit in irgendeiner Form über seine Eltern und seine Jugend geäußert hat.

Dagegen hat er stets seine sozial- und wirtschaftspolitische Aktivität in den zwanziger Jahren beim Gewerbegericht, bei der Bekämpfung der Arbeitslosigkeit und im Vorstand des Textilarbeitgeberverbandes in die kargen Angaben eingeschlossen, die er auf Verlangen über sich machte. Über diese Tätigkeiten ist bis heute nichts bekannt, er soll angeblich bei der Gründung der Arbeiterräte eine Rolle gespielt haben. (1919 schrieb er in einer politischen Zeitschrift über *Konstitutionelle Diktatur als demokratisches Räte-system*.) Aus den Fängen der Familie wurde er erst Ende der zwanziger Jahre befreit, als die österreichische Textilindustrie in eine heftige Krise geriet. 1929 verkaufte Broch die Fabriken für 100000 amerikanische Dollar an seinen ehemaligen Schulfreund Felix Wolf (der drei Jahre später Selbstmord beging). Um das Geld entbrannte ein schrecklicher Streit, aus dem der langjährige treue Sohn und Retter vor dem ärgsten Elend leer hervorging, um seitdem seine permanente finanzielle Malaise zugleich zu bejammern und insgeheim zu genießen.

Es wird kaum Zufall sein, daß Broch seinen Erstling, die *Schlafwandler*-Trilogie, in den Krisenjahren 1928–30 schrieb. Nicht nur, weil der wirtschaftliche breakdown ihn zur kontemplativen Existenz „freigesetzt“ hatte. Das Debakel, das er nicht nur vor Augen hatte, sondern am eigenen Leibe erlebte,

rief vermutlich in ihm die Erinnerung an das Chaos wach, das 1918 den exitus letalis des Franz-Josephinismus und seines „goldenen Walzer- und Operetten-Wiens“ begleitet hatte. (Broch haßte diese Ära derart, daß er später seinen zweiten Vornamen, Joseph, ablegte.) Das Jahr 1928 darf als die entscheidende Zäsur dieses Lebens angesehen werden. Da er, damals bereits über Vierzig, spät zur Literatur kam, kann man das, was der Teesdorfer Industrielle in den Jahren 1913/14 und 1917–19 veröffentlicht hatte, nur im eingeschränkten Sinn als Jugendarbeiten klassifizieren. Auffälligerweise handelt es sich, bis auf eine Novelle, ausschließlich um Kritik und theoretisierenden Essay.

Als Kern dieser – für das Verständnis des späteren Œuvres hochinteressanten – polemischen und analytischen Texte läßt sich, nach einer eigenen Formulierung Brochs, das „Philosophische“ benennen. Hinter dieser Vokabel verbirgt sich eine strikt antipositivistische und antimaterialistische Denkhaltung, ein „philosophischer Glaube“, aus dem Broch Zerfall und Chaos ebenso wie Rettung und neue Ordnung erklärte. Deshalb verdeckt nichts die Wahrheit über diesen noch weithin unerkannten Geist so sehr wie die Mutmaßung, Broch habe sich in den dreißiger und vierziger Jahren im Bewußtsein der Grenzen seines Talents die Literatur verboten, sie deshalb auch allen anderen verboten und sich einer „Metapolitik“ als „kaum nachprüfbarer Illusion“ zugewandt. Ebenso unzutreffend dürfte die Meinung Günter Blöckers sein, Broch habe sich „seiner eigentlichen Bestimmung entzogen“. Sowohl der seit kurzem zur Gänze zugängliche Nachlaß wie die Frühschriften widersprechen dem, insofern sie den originären Charakter dieses Geistes mit letzter Deutlichkeit sichtbar werden lassen. Das „Philosophische“ war bereits für den Zwanzigjährigen zwingend da als Sehnsucht nach einem Transpositiven, als platonischer Eros, der im allgemeinen Relativismus der Zeit keine Ruhe zu finden vermag. Die Hauptlinien dieses Impetus lassen sich bis zu den Äußerungen der letzten Lebensjahre verfolgen; die erstaunliche „Problemkonstanz“ des Brochschen Werkes ist dessen vereinzelt Kennern bald aufgefallen. Die massenpsychologischen und politischen Reflexionen der vierziger Jahre waren alles andere als ad hoc inszenierte Ausflüchte vor den Musen. Und wenn sie es waren: Kann man heute, da sich in den verschiedensten Disziplinen die Zeichen einer Dämmerung zeigen und eine schüchtern tastende Suche nach transpositiven Sätzen anhebt, die apriorisch dem Fache selber vorgelagert sind, irgend jemandem eine „Metapolitik“ als eine Art Nonsens anhängen? Die angebliche „Metapolitik“ Brochs (er selber hat diesem Begriff keine Bedeutung beigemessen und ihn bestenfalls gelegentlich in seiner Korrespondenz gebraucht) deckt sich in jeder Weise mit dem „Philosophischen“.

Das umfänglichste Nachlaßfragment, *Autobiographie als Arbeitsprogramm*¹⁾ (entstanden um 1941), verzeichnet einleitend die herbe Enttäuschung des blutjungen Wiener Bürgersohnes, der sich vom Universitätskatheder herab Linderung seiner metaphysischen Nöte, seines Dégoût gegenüber der Kommerzwelt mit ihrer relativen Moral erhofft hatte. Er stieß in den Wiener Hör-

sälen jedoch nur auf denselben Relativismus, von dem die gemeine Welt bewegt wurde. (Broch war irgendwann zwischen 1905 und 1910, mutmaßlich als Gasthörer, für Mathematik, Philosophie und Psychologie inskribiert.) Die erste uns bekannte Veröffentlichung, in der auch diese Enttäuschung spürbar wird, erfolgte um die Jahreswende 1912/13 in der Zeitschrift „Der Brenner“, die Ludwig von Ficker in Innsbruck herausgab und die für lange Zeit Österreichs renommiertestes literarisches Organ war. In den Bänden jener Jahre blättern, versteht man Brochs Aversion gegen den Kulturbetrieb: die penetrante Medioskritik einer sich neigenden Epoche, eine nahezu unumschränkte Herrschaft des Epigontums, der Alexandrinismus des unverbindlichen „Geschichtelerzählens“ und der harmlosen Reimerei, die Broch Dezennien später, als die totale Katastrophe eingetreten war, unter die Anklage geistiger Verantwortungslosigkeit stellte. Hermann Brochs Debüt unter dem Titel *Philistrosität. Realismus, Idealismus der Kunst*²⁾ stand quer zum literarischen Tagesgeschwätz; man fragt sich, ob das bemerkt worden ist. Dem Aufsatz, der nicht einmal anderthalb Dutzend kleine Druckseiten umfaßte, haftete nichts von Unfertigkeit an. Ohne jedes Schwanken gab Broch das Ideenskelett einer Literaturtheorie, das noch nahezu vierzig Jahre später in seiner letzten Äußerung (einem Vortrag im Winter 1950/51) erkennbar war.

Den äußeren Anlaß, grundsätzliche Erörterungen anzustellen, bot Thomas Manns gerade erschienene Novelle *Der Tod in Venedig*, die Broch aufatmend begrüßte, da dieser Schriftsteller nun doch nicht „einen traurigen und berufsmäßigen Weg eingeschlagen hatte“, trotz des „brokatenen Titels“ doch nicht „dem Klischee der ‚edlen Erzählungskunst‘ anheimgefallen“ sei. Bereits hier also der Affekt gegen das professionelle Caféhausliteratentum, schon jetzt werden das „Kunstwerk“ und die „gediegene Unterhaltungslektüre“ mit antinomischer Schärfe geschieden. Broch nahm an, daß Mann den „Vorwurf der Philistrosität“ zurückweisen und den „Beweis für die Künstlerschaft“ erbringen wollte – daß die Novelle einen „kunsttheoretischen und polemischen Kern“ enthält. Er selber polemisiert gegen einen österreichischen Literaten, der Mann als Philister verschrien hatte und dem geheiligten Antagonismus Philister/Künstler anhing. Diese Einteilung der Menschheit in schöpferische Künstler und unschöpferische Philister behagte Broch nicht: Zwar sei der Philister auf jeden Fall unschöpferisch, doch sind seine Eigenschaften die einer größeren Gruppe, zu der auch Künstler gehören. Er bezeichnet ihre Position als „philosophischen Realismus, besser gesagt die Richtung des unphilosophischen Denkens“. Was verstand er unter Realismus? Den „Automaten fester Begriffe“, der sich „nach rein mechanischen Gesetzen“ bewegt, eine „erhaltende Geistesrichtung“. Die Gesellschaft, die da fordert, „ernst und tatsächlich“ genommen zu werden, gehört gleichfalls dem „realistischen Weltbild“ zu. (Der Geisteskampf Kaiser/Dichter im *Vergil*.) Nachgerade verhängnisvoll sei jedoch die Gleichsetzung von Begriff, Erscheinung und Wort: „einengende Zwischenglieder“ werden ins Denken introduziert, das Dogma in die Religion. (Vorschein der Dichotomie von „offenen“ und „geschlossenen“ Systemen in der Massenpsychologie und der politischen Theorie.)

Natürlich ist der Künstler für Broch nicht schlichtweg Idealist, sondern im Grunde Realist, ja, da Mimesis, Abbildung der Welt, seine Sache sei, Naturalist, der „Ehrlichkeit dem Objekt und sich selbst gegenüber“ zu bezeugen habe. (Erster Aufklang seines kategorischen Imperativs: Arbeite nicht schön, sondern gut, indem du den Dingen Reverenz erweist.) Jedoch ist es mit der Reproduktion der Oberfläche nicht getan. Er beruft sich auf Schopenhauer: Künstlerisches Sehen ist das Vermögen, „in den Objekten deren ‚platonische Idee‘, das ‚Ding an sich‘ zu ahnen“, künstlerisches Schaffen die Fähigkeit, „dieses Ahnen im Materiale manifestieren zu können“ – auf Schopenhauer, der „dem Künstler ein realistisches Schaffen zuwies, das sich um einen idealistischen Kern ansetzt“. Der Künstler hält also eine „Zwischenstellung“ besetzt, er steht zwischen Idealismus und Realismus als den zwei großen Denkmöglichkeiten, er verfährt realistisch, bezieht sich jedoch auf einen unendlich fernen, ihm unerreichbaren Punkt; es ist dies das Wertziel aller Kunst, die Idee der Schönheit oder der Harmonie. Das „wahrhaft philosophische Denken“ darf deshalb nicht von der Kunst abgelehnt werden, und wird es auch nicht. Aber die Mitte solch janusgesichtiger, ambivalenter Kunst? „Die platonische Idee jedes Kunstwerks ist die ästhetische Gesetzmäßigkeit.“ Welcher Art ist diese Gesetzmäßigkeit? Das Gleichgewicht sämtlicher Faktoren, ihre wechselseitige Bedingung, die Unabhängigkeit von einzelnen Prämissen, wie Thema und Gattung: „das Kunstwerk ein geschlossenes, im Gleichgewicht schwebendes Gebilde“. Dieses Gleichgewicht, „Architektur des Gefühls, wie des Geschehens, wie des Stiles“, rühmt er an der Novelle des elf Jahre Älteren, bereits Berühmten. Dennoch muß das „geschlossene System“ offen sein, geöffnet zum unerreichbaren Wertziel hin: „alles, alle Motive führen gleich einem edlen Kuppelbau oder einer bedeutenden Pyramide, sich gegenseitig stützend, antreibend und voll Tektonik zur Spitze, zur Ausstrahlung, die zur Unendlichkeit strebt“. (Ausstrahlung, nicht Verschleiß des Unendlichen wie im Kitsch.) Es fällt nicht schwer, die Umrisse des späteren „Totalitätskunstwerks“ zu erkennen, wenn er die Kunst von der „landläufigen Schriftstellerei“ unterscheidet, „bei der bloß eine oder wenige dieser Linien (gewöhnlich die des Geschehens) sich kraus und unvermittelt, ungestützt in den leeren Raum hineinbiegen“.

Dieser höchste Anspruch, den der junge Broch an die Literatur stellt, läßt sich nur aus der „Kultursituation“ einer „Saturierungsschlußzeit“ (Alfred Weber) erklären. (Wie Broch sie fast dreißig Jahre später in seinem Hofmannsthal-Essay gemalt hat.) Seine Theorie des „Totalitätskunstwerks“ stellt auf ihrem Gebiet die „Antwort“ auf eine „Herausforderung“ der Geschichte dar. Derselbe Sachverhalt wird nach dem Krieg zur Diskussion stehen, wenn Georg Lukács 1920 in seiner legendären *Theorie des Romans* für die Totalität der Epopöe plädiert und den konventionellen Roman als die „Form der Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit“ verdammt.

Ebenfalls im „Brenner“ erschien zur Zeit des Kriegsausbruchs unter dem Titel *Ethik* eine Betrachtung Brochs über Kant³). (Den Anlaß mußte H. St.

Chamberlains Kantbuch abgeben, das dann mit keinem Wort Erwähnung findet.) Diese Reflexionen geben wenigstens ebensoviel Aufschluß über ihren Verfasser wie über den wahren Kant, um den es Broch hier angesichts der „Mißverständnisse“ Schopenhauers und Nietzsches zu tun ist. Mißverstanden wird Kant, sobald man die durchgehende Spaltung des Seins in irdische Realität und jenseitige Idealität ignoriert, beispielsweise Kants rein formales und transzendentes „Ding an sich“ verendlicht, mißbraucht zur „Ausfüllung von Unbekannten“, d. h. zur Erklärung der diesseitigen Erscheinungswelt. Das Ding an sich, darin spricht sich bereits der ganze Broch aus, stellt einen „Zielpunkt des Gedankens“ dar. Als „erster und einziger“ verbot Kant, nach Broch, das „Vermischen von außen und innen“, die willkürlichen Provisorien, als einziger Philosoph bricht er den „unendlichen Lauf des Denkens und Fragens“ nicht ab (was nur durch dogmatische Stoppschilder möglich ist). Er geht bis an die Grenzen, um dort, die unzähligen Möglichkeiten der Welt-erklärung vor Augen, als Aufgabe der Erkenntnistheorie die „schwebende Gesetzlichkeit des Ichs“ zu postulieren. (Der „unendliche Lauf“ bis an die Grenze, bis zum Urgrund kehrt in den philosophischen Essays wie in den Romanepen wieder; die Broch eigene innere Dynamik.)

Kants „heroische Skepsis“ bewertet der junge Broch als die „größte philosophische Weltanschauung“, Kants Rigorismus steigt für ihn in seiner „geradezu anorganischen Klarheit“ zum „Prinzip des Philosophischen“ auf. Kant läutert das Denken zum „reinen Selbstbewußtsein“ empor, indem dieser Erzphilosoph seinen Ausgang von der „ewigen Einsamkeit und Einheit des Ichs“ nimmt. Die Resignation vor der nicht in Besitz zu nehmenden absoluten Wahrheit wurde produktiv, sie führte zur „Wahrhaftigkeit des Ichs, das sich nicht selbst belügen kann“, als dem Gesetz einer „höheren, individuellen Wahrheit“. Kant sieht in der Ethik, nicht in den Kritiken sein Werk gipfeln – in einer Ethik, deren Zweck in der „Festigung des Menschen zu solcher Einsamkeit, die Ermöglichung seines Lebens als geistiger Mensch überhaupt“ liegt. Eine „höchste Ehrlichkeit“ erkennt Broch dem Weisen von Königsberg zu, der nur seine cogitatio kennt (und anerkennt), stets zur Grenze seines Denkens vorzudringen sucht, im reinen Bereich der Denkformen und ihrer Gesetze bleibt und damit nichts verendlicht wie seine Nachfahren, die „unbekümmerten Dogmensetzer“, welche die „billige Erkenntnis“ der „billigen Ekstase“, die „Platitüde des Verstandes“ den Plattheiten romantischer Gefühlchen an die Seite stellen.

Polemik gegen die Philosophie der Zeit, gegen die Statthalter der Wiener Katheder, aus demselben Geist wie gegen die philiströsen Tagesgrößen des Literaturbetriebs: „Schaudernd sieht man, wie im Begrenzten die Beweglichkeit zunimmt, die alles einhüllende Rationalität wird zum einzigen Gut – einer borgt's dem anderen, solange bis die Geschwindigkeit Wohlstand vortäuscht. Und in dem Wohlbefinden dieser unentwegten Gemeinsamkeit, zu der ihnen ihre Einsamkeit geworden ist, wird ein Pathos möglich, das durch die Meßbarkeit seiner begrenzten Objekte, über die Lächerlichkeit hinaus, nur mehr

das Beschämende und Ekelerregende des Kitsches dartut.“ Kaum, daß die Zeitgenossen mit ihrer „falschen Gemeinschaft“ (um diesen späteren Terminus vorwegzunehmen) noch eine Ahnung besitzen von der „einzigen und gewaltigsten Tragik des Menschseins“ – der „furchtbaren und unabänderlichen Einsamkeit des Ich“. Wie lapidar definiert der Satz: „Die Erkenntnis der Einsamkeit, Quell und Prüfstein alles Geistigen.“ Andererseits erlaubt das „Maßlose solcher Einsamkeit“ ein Pathos, das nicht „nur frech und beschämend“ tönt – genau dieses Pathos des einsamen Ich durchhallt alle Romane Brochs, auch die Massenpsychologie, auch die politischen Schriften.

Doch nicht einzig der Philosoph, der – sich selbst überwindend – die „furchtbarste Erkenntnis“, nämlich die der Einsamkeit des Geistes, bewußt und ohne Einschränkung auf sich nimmt, besteht vor dem jungen Kritiker: Der wahre Mystiker und der große Satiriker (Broch läßt nur Kraus gelten) tun dies auch. Sie gehen Hand in Hand ihre verschiedenen Wege. Der Mann des Bewußtseins und der des Gefühls nähern sich in Demut der Grenze, dem Ziel – der Satiriker aber enthüllt die crapule, den unverschämten Genuß (aller Kitsch ist Genuß, wie nach Broch heute Ludwig Giesz entdeckt). Die crapule ist ebenso Feind des Gefühls wie des Bewußtseins; im unstatthaften Genuß, zu verstehen als Verendlichung von Ideen, Dogmatisierung von Wertzielen, erblickte Broch zeitlebens eines der schlimmsten Übel. Philosoph, Mystiker, Satiriker: in der „Ablehnung des Ungeistigen, Vernichtung des Dogmatischen“, in ihrem „letzten Ziel“, das „Menschlichkeit in der Einsamkeit des Geistes“ und damit Ethik heißt, sind sie eins. Es ist jene „Einheitlichkeit des Geistigen“ (man denke an seine Ablehnung der Dilthey-Rickertschen Aufspaltung der einen Erkenntnis), von der Hermann Broch selber gleichsam besessen war. Der Philosoph, der Mystiker und der Satiriker werden sich in ihm vereinen. Sein Wort über den Mystiker wird einst auch für sein eigenes Dichtertum gelten: „Alle Liebe und Innigkeit wird ihm zum Erschließen der Grenze, Erfühlen und ahnendes Schauen jener Wahrheit, die im Absoluten unerreichbar und schwebend, das All einigt.“

Noch einmal vor 1928 griff Hermann Broch zur Feder: zur Zeit des anarchistischen Zusammenbruchs des Abgelebten. Jakob Hegner in Hellerau bei Dresden öffnete ihm die Spalten seiner großartigen „Summa“, einer Neugründung in Quartformat, in der man zwischen zwei Pappdeckeln Broch, Ernst Bloch (mit seinem eminenten Essay *Die Innerlichkeit*) und Carl Schmitt finden konnte, einen aufregender als den anderen. Für die beiden Jahrgänge, die diese Zeitschrift erlebte, steuerte Broch sechs Präludien seiner Ästhetik, Dichtung und Geschichtstheorie (oder Massenpsychologie) bei⁴). Brochs kritische Miniaturen über so verschieden geartete Geister wie Zola, Morgenstern und einen Heinrich von Stein, nur immer drei, vier Seiten, lassen ahnen, welch ein Kritiker, welche polemische Feder der deutschen Literatur an dem Anonymus H. J. B. verlorengegangen ist. Nirgends kommentiert Broch bloß, d. h., nie werden die Maßstäbe dem Gegenstand selber entnommen (dieses Eingeständnis der theoretischen Impotenz, das die Kritik unserer

Tage auch noch für eine Errungenschaft hält). In der Betrachtung *Zolas Vorurteil* scheint gleichsam ein letztes Wort über den französischen Romancier gesprochen. *Krinein* als Aufdecken einer bis ins Fundament reichenden Ambivalenz: Schönheit und Häßlichkeit, Größe und Erbärmlichkeit Zolas, geschieden mit adlig gerechtem Sinn. Schön Zolas „absolute Hingabe an das Objekt“, häßlich der theoretische Charakter solcher Hingabe; „fiktive Rationalität des Objektes“, die auf das Konto einer „rational-dogmatischen Ideologie“ geht und ihm daher als Sakrileg galt: Dichtung ist offene, ist irrationale Erkenntnis. Daß Zola keine „überzeitliche Idee“ kannte, daß die Ideen ihm als „rationale Basis materialer Glücksmöglichkeiten“ erhalten mußten, das war in den Augen des Platonikers die Ursache seines künstlerischen Versagens. Zola, ein Realist, der mechanisch verfährt und sich darum des „kompletten Banalisierens der Idee der Wahrheit in kausaler Richtigkeit“ schuldig macht: „Oh, nie war die Wahrheit (nicht die Wirklichkeit) in schlechteren Händen als hier, da sie an diesen gewaltigsten Unkünstler der Literatur geriet.“ Ein Zola, der den Romantismus schmäht, jedoch nicht ohne den „kitschigsten Romanzenapparat“ Schönheit zuwege bringe, beweist ihm schlagend die „ganze künstlerische Unhaltbarkeit der Rationalisten“. Die „Wirklichkeit der Situation“ ist Zolas Wahrheit; ein „atomistisches Weltbild“ (geschrieben 1916!), in dem der Mensch zum bloßen „Akteur der Situation“ abgesunken ist, allüberall von dieser determiniert. Nicht eine künstlerische Technik, vielmehr Weltanschauung steckt für Broch dahinter, wenn Zolas Figuren, bloße Funktionen der äußeren Realität, für den Leser mit ihrem Abgang von der Bühne des Geschehens augenblicks dahinscheiden. Denn ihr Schöpfer hat ihnen lediglich ein „Minimum an Ich-Möglichkeit“ zugestanden, den Situationen hingegen ein Maximum an Sein. So bleibt Zolas Ethos ein „Moralisieren der rationalen Mittel“. Das radikal Böse findet ebensowenig einen Platz in seiner Welt wie die Erlösung der Seele, die ihm ein lächerlicher Aberglaube dünkt. Seine Kunst: von der „völligen künstlerischen Sterilität des Rationalen“ fast verschlungen. „Aber die Hohlheit dieses erdgebundenen Moralisiereus wird zur Flamme und zur Erschütterung, wenn das handgreiflich gegebene Objekt selbst die todesbange Seele entblößt.“

Der Name Dostojewskijs fällt: überraschende Analogie zu Lukács' *geschichtsphilosophischem Versuch über die großen Formen der Epik*. Für Broch stellt Zolas roman moral den kompletten Gegensatz zum ethischen Roman des Russen vor, dem umgekehrt die Wirklichkeit Funktion ist und der lebendige Mensch Determinante, dessen Intuition „ganz auf das Wunder des seienden Ichs gerichtet (ist), das Ethos gewinnend aus letzter Entfaltungsmöglichkeit der lebenden Seele“. Lukács erblickt drei Jahre nach Broch in Dostojewskij den, der aus der „zerspaltenen Realität“ bereits ausgewandert ist, der den bürgerlichen Desillusionsroman in Richtung auf die „neue Epopöe“ als der epischen Form der „neuen Welt“ überwunden hat und in die „Sphäre einer reinen Seelenwirklichkeit“ gelangt ist. Lukács' „Dualitätswelt“, dieses in eine äußere und eine innere Wirklichkeit zerbrochene Sein, ist auch Brochs Thema. Im Namen des neuen Epos aus dem Bewußtsein, das im folgenden Dezennium

mit Proust, Joyce, Virginia Woolf, Italo Svevo, Faulkner und anderen heraufziehen sollte, kritisiert Broch Zola, der für das Außen statt für das transzendente Ich optiert hatte. Die Vokabel Seele, die unsere Kleinmut durch den Terminus Bewußtsein ersetzt, faßt wie in einem Fokus zusammen, was von hier in Hermann Brochs späteres Werk hinüberfließen und sich entfalten sollte. Bereits in den *Schlafwandlern* wird das Seelische sich immer wieder von der äußeren Wirklichkeit ablösen, die in diesem ersten Roman Brochs eine so starke Position hält wie nirgendwann mehr. In den drei folgenden Romanepen, am deutlichsten im *Tod des Vergil*, wird dann die einsame und einheitliche Ich-Sphäre der Seele Thema und Held zugleich sein.

Was interessierte Broch an Morgenstern, Federgewicht neben dem genialisch „unkünstlerischen“ Titanen Zola? Aus „unlyrischster Romanziererei“ erwachsen, eingehend in den „humoristischen Hausschatz des intellektuellen Bürgers“, ging in ihm der deutschen Literatur ein Dichter verloren. Es lag an ihm selber, meint Broch, Morgenstern hatte das „Problem des Geistigen“ erkannt, doch er drückte sich vor ihm mit „vorschneller Skepsis“ und einem „freundlich achselzuckenden ‚warum nicht‘“. Morgenstern scheiterte an seiner Unverbindlichkeit, an mangelnder Bereitschaft, die „Rigorosität des Geistigen“ auf sich zu nehmen: „er wunderte sich und gab halbe Aphorismen und schuf eine Menagerie“. Seine Metaphysik gründete Morgenstern auf eine Egalität der anthropomorphierten Phänomene – diese „rationale Rezeptur“ mußte wie jede Dogmatisierung dem ihr innewohnenden Fluch verfallen: „es gibt nämlich kein Aufhören, und das Dogma, einmal festgehalten, gewährt Aufnahme für alle mechanischen und damit ungeistigen Möglichkeiten . . .“ Es ist der Literat, der Broch provoziert, der lebenswürdige Schriftsteller, der das Kreuz nicht auf sich nehmen will, das Epochengeschehen zu Ende zu denken und die Folgerungen radikal auf sich selber anzuwenden. Morgenstern steht stellvertretend für die ganze Zunft des Caféhauses. Die bösen Vokabeln Kitsch und Kunstgewerbe fallen. Broch will die Entstehung des Kitsches bei Morgenstern „lokalisieren“. Kunst und Kunstgewerbe sieht er insoweit unterschieden, als „das Kunstwerk, sofern es Kunstwerk ist, als Träger einer metaphysischen Einigung aus der Weltanschauung begriffen werden muß, der es identisch zu entstehn hatte, während das kunstgewerbliche Erzeugnis, so tüchtig es auch als Zweckform und Dekoration gearbeitet sein mag, sofort zum Kitsch wird, affiziert man ihm von außen ‚Weltanschauung‘“. Die „ungeheuerere Kraft der idealistischen Position“ zeigt sich Broch darin, daß Morgenstern trotz seiner „zwar ehrlichen, aber ungeheuer saloppen und halben Methodenüberlegung“ Weltanschauung zuwuchs; sie ist der Grund der Menschlichkeit, die die Produktion dieses „Gedichtemachers“ enthält und die diesen davor bewahrte, ausschließlich Kitschproduzent zu sein. „Rationale Gebrochenheit“ war Morgensterns Teil. Ihm geht zwar ab, „was zur Idee der Kunst unlösbar gehört, das Schaffen aus dem Blick in die Gesamtheit und das Streben nach einigendem Erleben“ – dennoch spiegelt sich die „rudimentäre weltanschauliche Bindung“ wider, „in ihrer Schönheit und Halbheit“. Das ist in Brochs

Augen der „Makel“, der mit dem verächtlichen „c'est de la littérature“ gemeint ist. „Man kann mit der Ablehnung solchen Tuns nicht weit genug gehn, gerne auf sich nehmend, daß selbst die ästhetisch prinzipielle Würdigung eines Maupassant, eines Heinrich Mann, eines Dehmel nicht über die Grenzen der littérature, also des Kunstgewerbes, hinausreicht und von der gleichen Unwichtigkeit ist wie etwa monographische Details über Goldmark oder Rossetti zur definitorischen Festlegung der musikalischen und malerischen Erlebnisformen.“ Hier, 1917, nimmt Broch Abschied von der Literatur, jenen Abschied, von dem in den Briefen der letzten zehn Jahre so oft die Rede sein wird und den man deshalb als eine bloß aktuelle Reaktion auf die politische Situation mißverstand (und just in Deutschland bemäkelt hat).

Die Seiten auf den längst vergessenen Stein (dessen gesammelte Werke damals die Insel druckte): ironische Tötung eines „Musterschülers seiner Zeit“, brillanter Nekrolog bei Lebzeiten auf einen „Dichter und Denker von ausgezeichneter Blässe“. In diesem Adepten Wagners, einem „deutschen Ästheten“, wollte Broch den schönheitsdurstigen Spießer treffen, die Liaison von Philistertum und Ästhetizismus; aus ihr ging eine Schönheitsreligion hervor, und mit dieser der Kitsch als das „radikal Böse im Wertsystem der Kunst“, als das Verbrecherische. (Die musikliebenden SS-Henker, der kitschlüsterne Hitler.) Daß in seinem Werk das Ästhetische über die Ethik siegte, machte Stein für Broch zum Prototyp der Philistrosität. Der Philister als einer, „der das ihm Dargebotene dogmatisch hinnimmt und als Seiendes anerkennt“, – das weist voraus in die Geschichtstheorie, Politik, Massenwahnlehre der vierziger Jahre. Die Welt erscheint dem Philister als „System starrer Inhalte“, bedeutungslos ist ihm das „Relationsmäßige“. Jenseits der Relation existieren aber nur subjektive Eindrücke (schön, häßlich) – so verfällt der Philister nach Geschäftsschluß aufs Ästhetische. Das relationslose, rein ästhetische Urteil und der lebendige Geist, der immer zum Humor tendiert, haben nichts miteinander gemein. Was meint Broch hier mit Relation? Wohl das Ausgespanntsein auf ferne Wertziele, Offenheit, Ausbruch aus der irdischen Verkerkerung. Zur Starrheit des rationalistischen Weltbildes gehört absolute Humorlosigkeit, Stigma des Ästheten wie des Philisters. Humorlos die Zeit, humorlos der Bayreuther Kreis mit dem eng-dogmatischen Stein, humorlos Wagners Schriften, „wahrscheinlich“ auch seine Musik. Nur „opernhafte Produktion“ konnte in diesem Ambiente gedeihen, musiziert wurde in Bayreuth nicht. (Auch später im Hofmannsthal-Essay tiefes Mißtrauen gegen die Oper als Kunstform.) Mit Nietzsche meinte Broch zu erkennen, „daß in der Bayreuther Schönheitssuche und ästhetischen Rezeptualität die kompakte Masse der ganzen deutschen Philistrosität ihren Drang zur ästhetischen Erhebung zusammenfaßt: wahrlich nicht umsonst fühlte Wagner, daß er das ‚deutsche Kunstwerk‘ schuf“. Das „Problem Wagner“ (wie es für ihn ein Problem Zola, ähnlich auch ein Problem Dilthey gibt): daß „auf dem Boden vollkommener rationalistischer Verwirrung und ästhetischer Verlogenheit“ echte Kunst entstand. Stein, Autor von *Ideale des Materialismus*, der in Brochs Augen nur bewies,

„daß man noch unkritischer und poetischer als Dühring Positivist sein kann“, interessiert uns nicht mehr. Erhellend bleibt die Aufdeckung der inneren Zugehörigkeit von Materialismus und Ästhetizismus (oder Romantismus), von starrer Dogmatik und Feindschaft gegenüber wahrer Kunst, von Kitsch und Verbrechen, wobei wir für Materialismus nach Brochs Terminologie auch Realismus, Positivismus und Philistrosität einsetzen können.

Das Prosastück *Eine methodologische Novelle* (im selben „Summa“-Band mit der Stein-Kritik und dem Dilthey-Aufsatz *Zum Begriff der Geisteswissenschaften*) hat Hermann Broch, was bezeichnend ist, lediglich mit seinen Initialen H. J. B. gezeichnet. Diese einzige vor 1930 entstandene Erzählung Brochs wurde 1950 in stark überarbeiteter Form in den *Schuldlosen*-Zyklus aufgenommen. (Wo irrtümlich 1933 als Ersterscheinungsjahr angegeben ist.) Die satirische Modellerzählung von Antigonos, dem Gymnasialsupplenten für Mathematik und Physik, und seiner Philaminthe dürfte als Debüt eines deutschen Dichters ihre Parallele suchen. In erstaunlichem Maße nimmt diese Mikronovelle den philosophisch-anthropologischen Entwurf der Romane und der Massenpsychologie Brochs vorweg; sie zerstört vollends das Bild vom reinen Dichter par excellence, wie es etwa Karlheinz Deschner gezeichnet hat. Exemplifizieren will der Autor seinen Worten zufolge, exemplarisch aber sind vor allem Durchschnittsbefunde. Was daher der junge Dichter „in bewußter Konstruktion selber herstellen“ will, ist der mittlere Charakter in einer „größern Provinzstadt“, teils traditions-, teils umweltgeleitet (lange vor Riesman). Antigonos ist allseitig von außen bestimmt, seine Gedanken „blieben an das hier und jetzt Gegebene gebunden“. Das Alltäglicste, Banalste wie das Höchste und Fernste vermischen sich in seinem Hirn („unzulässige Sphärenvermengung“ als Verschleiß der dogmatisierten Ideen in der Jedermannswelt). Vergleichbar mit „irgendeinem toten Ding“, ohne Ziel, mit erstarrendem Denken (einem Denken zudem, das nicht bis in „menschliche Bereiche“ vorstößt, wie es in den *Schuldlosen* heißen wird), vertritt Antigonos den Prototyp des „physiognomielosen Durchschnittsmenschen“, wie er alle Romane Brochs bevölkert. Wir heute würden ihn als „Massenmenschen“ bezeichnen, doch eingedenk Ortegas Definition, daß dieser nicht nur in den unteren sozialen Schichten zu finden ist, wie die bürgerlich-ideologischen Massenpsychologen seit Le Bon behaupten, vielmehr auf allen Stufen der Gesellschaftspyramide angetroffen werden kann. Broch hat diesen Epochentyp stets als Spießbürger begriffen, in seinen Romanen hat er ihn vornehmlich dem Mittelstand angehören lassen. Er ist der Philister, der in seiner Erlösungsbedürftigkeit die Gefolgschaft der falschen Heilande unseres Säkulums stellen wird. (In den *Schuldlosen* bramarbasiert Antigonos, der dort als Studienrat Zacharias und Prototyp einer „Zacharias-Rasse“ auftritt, antisemitisch und nationalistisch im Wirtshaus; der potentielle SS-Henker, Brochs Studienrat Zind.)

Antigonos und Philaminthe sind in dieser sonderbaren Liebesgeschichte Modellfiguren der „abgeschlossenen“, oder wie ihr Schöpfer zwanzig Jahre

danach sagt: der „ins Irdische verkerkerten“ menschlichen Existenz. Weil sie in Zeiten der „transzendentalen Heimatlosigkeit“ (Lukács, 1920) leben, beschränken sie sich konsequent auf das Gegebene, die schiere Tatsächlichkeit des Vorhandenen, Antigonus etwa auf den mit der höheren Lehramtsprüfung erklommenen Erkenntnisstand. Die Unendlichkeitstendenzen und -bezüge der von Broch so geliebten Mathematik, ihre Prinzipien haben Antigonus zwar nie beschäftigt; „er kennt bloß Operationsprobleme“, präzisierte Broch nach 1945 in der *Schuldlosen*-Fassung, „niemals solche der Existenz“. Antigonus, der sein Wissen nicht vermehrt, d. h. zu keinem absoluten Zielpunkt hinstrebt, ist ein Automat, ein Mechanismus, wie Broch 1941 in seiner Geschichtstheorie diese Geistesverfassung beschreiben wird. Seiner reduzierten Menschlichkeit – ein „Minimum von Persönlichkeit“, ja, ein „Non-Ich“ nennt ihn sein Herr – mangelt jedoch nicht nur der geistige Eros, die Sehnsucht nach dem Unendlichen, vielmehr auch die irdisch-geschlechtliche Liebe, die für Broch, insbesondere im *Versucher* und in den *Schuldlosen*, zum Prüfstein der (gerade auch politischen) Integrität des Individuums wird. Für Antigonus existierte in der normalen Welt kein weibliches Element, bis der grobe Zufall, der sich buchstäblich des erstbesten, nächstliegenden Gegenstandes bedient, den Mechanismus der „nacktesten Triebbefriedigung“ (1941) auslöst, – eine isolierte Sexualität, die das Du, das andere Ich, nicht einbezieht, der Massensch, der sich „nur noch aus den zufälligsten Anstößen des Tages vorwärtsbewegt“ (1941). Philaminte, eine ihm in jeder Weise angemessene Partnerin, zwingt ihn in ihrer kleinbürgerlichen Moralität, etwas mehr Gefühl zu entwickeln. Darauf verschiebt sich ihm der Begriff „des Seienden“, und es tritt das ein, was der spätere Broch als eine Art Glauben bekannte: daß in jedem Menschen, auch in dem, der dem Außen gänzlich verfallen scheint, irgendwann unerwartet jenes „Absolutheits-Fünklein“ angefacht werden kann, das auf dem Grund jeder Seele wohnt.

Der plötzlich erwachte Drang zur Unendlichkeit quält Antigonus, denn er fühlt sich vom bergenden „man“ geschieden, der Herdenwärme entrissen und auf sein Ich zurückgeworfen. Die Liebenden beschließen, ihre banale Irdischkeit auszulöschen, im Tod das Unendliche, Unerreichbare realisierend. Fast existenzialistisch will es anmuten, daß die zwei Homunkuli trachten, durch die „Freiheit eines einigen und einfachen Entschlusses“ die problemlose Einheit und Totalität zu erjagen, zum „Wissen der Ganzheit“, zur Ordnung, Klarheit und höchsten Realität vorzudringen. In der kurzen Stunde ihrer Todesbereitschaft (Broch, der Novalis-Nachfahr, war Todesmystiker wie kein zweiter deutscher Dichter seiner Zeit) lösen sie sich von der Welt, ihr um so tiefer verbunden. Antigonus wird teilhaftig der Entgrenzung seines Ich, der Kommunikation mit dem All, es wird seine einstige Partnerin im nackten Triebspiel, obgleich ihm unendlich fern, zu einem Teil seiner selbst: „Denn das Ziel des Eros ist das Absolute, das erreicht wird, wenn das Ich seine brückenlose, hoffnungslose Einsamkeit und Idealität, über sich und seine Erdbundenheit hinauswachsend, dennoch durchbricht, sich abscheidet und im Ewigen Zeit und Raum hinter sich lassend die Freiheit an sich erwirbt.“

An diesen Punkt schlägt die Novelle um, weil ihrem Erzähler eine solche Lösung in Ansehung der Beteiligten allzu „methodisch konstruiert“ erscheint; der „Weg vom Schäßigen ins Ewige“ stellt für den Philister nur eine theoretische Möglichkeit vor. Mit dem Zurücksinken der beiden Prototypen ins Banal-Alltägliche schließt die Erzählung: es ist nichts mehr von ihnen zu erzählen. Eine echte Novelle, denn wie die Zufallsbegegnung im dunklen Hausflur gemäß der Novellentheorie ein „Mittelpunktseignis“ abgibt, ein solches von makabrer Ich-Minimalität freilich, so ist der Selbstmordversuch ein „Schlußereignis“ und der Absturz aus kosmischen Höhen in die durchschnittliche bürgerliche Ehe die „Katastrophe“. Die schmale Menschlichkeit einer transzendenzlosen Zeit. Sie wird wiederkehren in Brochs späterer Massenpsychologie und Geschichtstheorie, deren Grunddaten hier am Exempelfall durchgespielt sind.

Der kleine Aufsatz *Zum Begriff der Geisteswissenschaften* enthält in nuce einige Grundlinien der Wissenschaftstheorie aus Brochs späterer Zeit. Positivismus und Materialismus, in ihren Methoden übereinstimmend, werden abgelehnt; Broch bestreitet, daß sie strenggenommen überhaupt Philosophie sind. Kant und Husserl heißen die Götter des jungen Kritikers. Wissenschaft kann mithin nur ontologische Setzungen logisch ermöglichen, nicht die „Wirklichkeit“ selbst geben – sie ist Erkenntnis aus dem logischen „Grunde“. Erkenntnistheorie spielt herein: Eine Wissenschaft um so philosophischer (und damit für Broch wahrer), je höher hinauf ihre Axiomatik die Aussagen fundiert. Wissenschaft gipfelt in der „ametaphysischen, philosophischen Allgemeinheit“, in einem „reinen kritischen Idealismus“. Für Broch gab es schon damals nur eine Form der Wissenschaftlichkeit, den angeblichen fundamentalen Gegensatz von Natur- und Geisteswissenschaften hielt er für einen Irrtum. Der Ansatz Wilhelm Diltheys, des Begründers der „Geisteswissenschaft“, der sich als Positivist deklarierte, ist deshalb in Brochs Augen so falsch wie nur möglich. Trotzdem ein großer Mann, eine eminente Leistung. Wie das? Broch löst den für ihn gefährlichen Widerspruch, indem er in Diltheys „Einsichten von höchster wissenschaftlicher Gültigkeit“ die Früchte künstlerischer Arbeit, eines Künstlertums sieht. Dilthey – ein „Meister“, sein Tun – „künstlerisch intendiert“. Seine Werke ausgezeichnet durch „Fülle und Abgerundetheit“, in einem Maße, daß sie an Wert nicht unter dem der Philosophie rangieren. Die empirisch-kulturwissenschaftliche historische „Einheit“ Diltheys lasse sich adäquat nur als der „Schaffensakt der singular-individuellen Persönlichkeit, als Schöpfung und geistige Intensität des historischen Genies“ begreifen. Diese geschichtlichen Einheiten bilden zu können, setzt Intuition voraus, verwandt der künstlerischen Intuition, welche gleichfalls Lebenswirklichkeit zu einer Totalität zu gestalten hat. So steht auch Diltheys *Œuvre*, wie das eines jeden Künstlers, *per se ipsum*; die Gabe des „historischen Genies“ läßt sich genauso wenig übertragen wie das Talent des Dichters oder Malers. Intuition bedeutet für eine Wissenschaft aber immer Gefahr: der intuitive Versuch sinkt ab zum Essayismus, ja zum Feuilleton, das sich, wie Broch meint, „zum Teil

nicht grundlos“ auf Dilthey beruft. Bewußt läßt Broch offen, ob die Geschichtswissenschaft auch ohne die höheren Einheiten Diltheys ihr Auslangen fände, das geisteswissenschaftliche Verfahren nicht bloß Durchgang zu einer künftigen reinen Erkenntnis wäre. Mag man auch auf anderem Grund stehen, von dem, was der rigorose Zweifel des nach Reinheit des Erkennens sich sehnen- den Idealisten hier notiert, braucht noch heute kaum etwas abgestrichen zu werden.

Den letzten „Summa“-Band eröffnete Broch mit einem Essay *Konstruktion der historischen Wirklichkeit*, seiner umfänglichsten Publikation vor 1928 (sie war sonderbarerweise römisch paginiert). Die Forderung der „Zeitgerechtigkeit“, wie Broch sie später erhob, erfüllte er selber peinlich genau. Während auf den Straßen Petersburgs, Wiens, Berlins, Münchens unüberhörbar Geschichte gemacht wurde, konnte der Bürger hinter den Fensterladen mit Broch darüber reflektieren, was Geschichte eigentlich sei und wie man sie zu erkennen vermöge. (Die Antinomie von Kontemplation und Handeln wurde Brochs tiefstes persönliches Lebensproblem; er hat seinen Abschied von der Dichtung, für den er übrigens erlauchte Vorgänger hatte, mit diesem Widerspruch motiviert.) Interessant ist der einleitende Hinweis, daß es sich um die Vorstudie zu „einer demnächst erscheinenden umfassenderen und strengerer Untersuchung der theoretischen Grundlagen der Geschichtserkenntnis“ handele. Diese erschien zwar nie, aber die Notiz verrät, womit sich Broch in jenen Jahren vornehmlich beschäftigte.

Wie später in seiner Massenpsychologie geht Broch vom Wertbegriff aus, der den heftigsten akademischen Krieg der jüngeren Wissenschaftsgeschichte zur Folge gehabt hatte. (Ausgerechnet 1918 lehrte zudem Max Weber in Wien.) Broch will nachweisen, daß die empirische (oder historische) Wirklichkeit mit der Wertwirklichkeit des erlebenden Individuums identisch ist. Er meint mit letzterer jedoch nicht die solipsistische Wertsphäre eines Berkeley, sondern ein kausaliertes, bewahrheitetes Erleben. Kants „ethische Tat“: daß er den antinomischen Riß zwischen metaphysischem und kritischem Idealismus schloß, indem er den „guten Willen“ forderte; handle so, daß dein Erleben, das nicht ohne weiteres ein Wert ist, ein solcher werde, „daß du das Resultat deines Handelns, deine Wirklichkeit begreifst; was immer du schaffest, schaffe es bewußt und der Definition deines Wertzieles gemäß, denn erst in der Reinheit seiner Definition ist die Reinheit des Werkes, das um seiner selbst willen geschaffen wird, begründet und gegeben.“ Legt der Mensch keinen Grund für sein Handeln, regiert der Zufall, eine von den Reizen und Trieben des jeweiligen Augenblicks bewirkte Beliebigkeit. „Die Totalität solchen reinen Schaffens aber ist die reine und objektive Wertwirklichkeit des erlebenden Menschen. Der Mensch hat seine Wirklichkeit zu verantworten.“ In Hinsicht auf Werk und Autor der gewichtigste Satz dieser Prolegomena; er weist auf den „Verantwortungsethiker“ voraus, der von bloßer Gesinnung (und damit von einer „Gesinnungsethik“) nicht viel hielt.

Broch verabscheute das „psychologische Gefasel“ genauso wie die unstatt-

haften Verklitterungen, die das Denken an der Wurzel verderben. Daß nicht-mathematische Aussagen ungesichert sind, irritierte ihn (vielleicht mehr als nötig), das verwaschene, „neblige“ Philosophieren trieb ihn der Erkenntnistheorie in die Arme. (Er soll sich um 1949 in Abkehr von Massenpsychologie, Politik und Dichtung ganz auf sie beschränkt haben.) Die frühe Beschäftigung mit ihr verrät jedenfalls einen ursprünglichen Impuls. Wenn alles unsicher und bezweifelbar geworden ist, trachtet der Geist zurück zu seinem Ursprung zu gelangen, zu klären, ob und wie Erkenntnis überhaupt möglich werden kann. Broch wollte den Sumpf des Relativismus trockengelegt sehen, aus dem sich der Positivist unkritisch am eigenen Schopf herauszieht. Er frug deshalb nach der „Möglichkeit von Aprioritäten“ neben der „Ur-Apriorität des Logos“, nach der „Apriorisierung von Aposterioritäten“. Gegen den metaphysischen Idealismus, der Ich und Non-Ich vermengt (beispielsweise Schelling), vertrat er einen kritischen, d. h. scheidenden Idealismus. (Die Antinomie Ich/Non-Ich liegt später seiner werttheoretischen Massenwahntheorie zugrunde.) Broch griff Elemente sowohl der Marburger wie der Badischen Schule des Neukantianismus auf. So die Vorliebe der ersteren für das Mathematische, Exakte und die platonische Ideenwelt, doch nicht ihren Verzicht auf jegliches Metaphysische (etwa Kants Ding an sich), nicht also ihre einseitige Beschränkung auf den Kritizismus. Bei Windelband und Rickert fand er den Wertbegriff vor, jedoch lehnte er den Dualismus von natur- und geistes- bzw. kulturwissenschaftlicher Erkenntnis ab.

Ein Wort noch zur Wertkategorie. Sie zerfällt für Broch in Ethik und Ästhetik. Diese sind zwei sehr wesentliche Begriffe seiner späteren kunsttheoretischen Schriften. Das Ästhetische ist ihm das Absolute in der historischen Wertwirklichkeit, das Ethische das Absolute in der historischen Wertsetzung; beide getragen vom „Logos in seiner Wertfunktionalität“ als dem „entscheidenden methodologischen Faktor“. Primat des Logos, der den historischen Erkenntnisbereich schuf und die Grenzen seiner Geltung absteckt; der Logos ist in seiner Allgemeingültigkeit die einzige Rettung vor den „positivistischen Zufälligkeiten“. Der Logos die Ur-Form, das Ethos der Ur-Inhalt des Seins. Zum neukantianischen Platoniker mag Broch in den Wiener Hörsälen geworden sein, in Auflehnung gegen den dort vertretenen Positivismus; aber der logosselige, auf den unendlichen Urgrund hingespante Dichter? Waren auch Brochs metaphysische Nöte die seines wertpluralistischen Zeitalters, es muß die unauslöschliche Sehnsucht nach dem Absoluten und Grenzenlosen ihm eingeboren gewesen sein. Der Platonismus der Romanepopöe vom *Tod des Vergil* geht nicht zu Lasten des antiken Themas, vielmehr umgekehrt. Platonische Tendenzen lassen sich zudem schon in den *Schlafwandlern* ausfindig machen. Später hat sich Broch offen als platonischen Mystiker bekannt. Aber er hatte diese geistige Position bereits in den ersten beiden Dezennien des Jahrhunderts bezogen.

In *Konstruktion der historischen Wirklichkeit* suchte Broch mit Hilfe nüchternster erkenntnistheoretischer Deduktionen Raum zu schaffen für eine

Geschichtstheorie (ausdrücklich nicht für eine Geschichtsphilosophie), die dem gegenwärtigen Geschehen standhalten würde. Was vollzieht sich mit gesetzmäßiger Notwendigkeit in den Straßen der Hauptstädte dieser untergehenden Reiche? Das war seine Frage. Am 20. Dezember 1918 veröffentlichte er in einer neuen Zeitschrift „Die Rettung“ („Blätter zur Erkenntnis der Zeit“) einen längeren, fiktiven Brief, der die Überschrift *Die Straße* trug und mit den Worten begann: „Lieber Freund, daß ich damals vor der Volksmasse die Flucht ergriff, geschah, Sie wissen es, aus Depression, aus Verzweiflung, nicht aus irgendwelcher sozialer Abneigung.“ Der Verfasser H. J. B. gestand ein, daß es ihn angesichts der revolutionären Menge „vor Ekel schüttelt“, daß es ihn vor ihr „in einer nicht zu schildernden Weise graust“, freilich nicht (das dürfen wir ihm im Nachhinein glauben) „von einer albernem Ästhetisiererei aus, der die Masse stinkt, noch aus einer vulgär-platten Skepsis, der eben alles ein Schwindel ist“. Wovor der Platoniker Grauen und Ekel empfand, war die Vermischung von Idee und Tageswirklichkeit, der reale Genuß der Ideen, die Hohlheit des Freiheitsgeschreis – „jene merkwürdige Verflechtung von Lohnkampf und politischer Freiheit“. Genuß der Idee bedeutet ihre Dogmatisierung: er litt an dem Schicksal der Ideen, in der politischen Tagesrealität „verhunzt“ zu werden.

Politik war für den jungen Broch Streben nach Gerechtigkeit. („Interessenpolitik ist nicht Politik, sondern einfach Geschäft, mehr oder weniger verhüllt.“) Ihr Resultat? Freiheit. Politik hat für ihn ihren Ursprung in der Autonomie des Geistigen, sie ist „die zum formalen Gebilde gewordene reine sittliche Forderung“, kurz, Demokratie, als diese jedoch angewiesen „auf ihre Dogmatisierung innerhalb des Massenaggregates von Mündern, Nasen, Bärten, Bäuchen“. Broch erschrak tief, als er in der „absoluten Erniedrigung als leeres Massenschlagwort“ den Weg erkannte, den alles Geistige unausweichlich gehen muß. Unser Äon, prophezeite er, werde den „letzten Wert“ – die reine Geistigkeit – auf nichts reduzieren. Politik als „letzte und böseste Verflachung des Menschen“: „Das radikale Böse als notwendige Folge der Dogmatisierung des Sittlichen schlechthin. Kurzum die Hölle.“ In dieser Definition des radikalen Bösen, das er vom einfachen Bösen unterschied, konzentriert sich das gesamte Œuvre Brochs, seine Dichtungen, seine Literaturtheorie, die Massenpsychologie und Geschichtstheorie wie die Politik.

Es wird ein Geist sichtbar, nicht minder zerrissen als ein Joyce oder ein Kafka (die er für die größten Schriftsteller des Jahrhunderts hielt). Er ist Demokrat reinsten Wassers, von Klassenbindungen frei wie wohl wenige seiner Herkunft und gesellschaftlichen Situierung. Dennoch ein Verächter der parlamentarischen Parteiendemokratie, die allerdings – darin sollte er recht behalten – den Verführern ihre „Mordopfer der falschen Erlösung“ nicht zu verwehren vermochte, nachdem sie ihre „Absolutheitsgrundlagen“ vergessen hatte. Seine Trauer über die banalisierende Perversion der Ideen der Freiheit und Gerechtigkeit bestand schon 1918, kaum daß sich in Wien und Berlin die Republiken etabliert hatten. Warum diese Verzweiflung? Weil die Masse der Einsamen sich unter dem Eindruck heute dieses, morgen jenes Dogmas zur „falschen

Gemeinschaft“ (eines der Schlüsselworte des *Versuchers* und der Massenwahnlehre) assoziiert. Die Masse ist ohne „gemeinsames metaphysisches Wahrheitsgefühl und Verankerung der letzten Einsicht in einem Glauben“, die erst eine „wahre Menschengemeinschaft“ begründen (um diesen späteren Komplementärbegriff zu gebrauchen). Die Massen des 20. Jahrhunderts sind „skeptisch und damit jüdisch“; das glaubensschwache jüdische Bürgertum, der Vater.

Der Verlust des Absoluten wird das Thema seiner epischen Dichtungen von den *Schlafwandlern* bis zu den *Schuldlosen*, zum Angelpunkt seiner Massenwahntheorie und seiner Politik. Von früh an aber schien es Broch, in einer Epoche nicht nur des Untergangs, sondern zugleich des Übergangs zu leben, eines „Noch nicht und doch schon“, wie es im *Vergil* heißt, einer „Wertvereinheitlichung“, die derzeit unter furchtbaren Opfern vor sich geht. Nicht späte Zutat ist diese Prophetie, auch nicht nach Bedarf produzierter „Gehalt“ von Dichtung. 1918 sprach Broch noch durch den Mund seines imaginären Briefpartners, den er folgende Antwort auf seine Denunziation der Politik finden läßt: „Ich weiß, Sie, lieber Freund, werden sagen, dies sei notwendige Aufräumarbeit, um den Glauben vorzubereiten, ein Wiedererwachen des Wissens um die Verbundenheit aller Dinge im Metaphysischen. Vielleicht.“ Zwanzig Jahre später war ihm diese Erwartung zu einer tief-sitzenden Überzeugung geworden.

Was folgte noch? Im Jahr darauf der erwähnte Artikel *Konstitutionelle Diktatur als demokratisches Räte-system*; wir kennen diesen verschollenen Text nicht⁶). Danach verstummte Broch für mehr als zehn Jahre. Erst 1930 trat er wieder an die literarische Öffentlichkeit, mit dem ersten Band der *Schlafwandler*, die Daniel Brody in seinem Rhein-Verlag in München herausbrachte, sowie in der „Frankfurter Zeitung“ mit einer Erzählung *Vorüberziehende Wolke* (dem späteren Abgesang der *Schuldlosen*). Die zwanziger Jahre mit ihren wirtschafts- und sozialpolitischen Betätigungschancen waren die einzige Zeit seines Lebens, in der sich für ihn in gewissem Maße die geheime Sehnsucht jeder *vita contemplativa* nach der Tat, nach Wirkung, nach gesellschaftlichem Handeln erfüllte. Zufall, daß der Schriftsteller Broch währenddem schwieg?

Nach Eintritt der wirtschaftlichen Katastrophe und der mit ihr verbundenen Veränderungen seiner persönlichen Lebensumstände zog sich Hermann Broch aus Wien zurück, erst in die Umgebung, dann in ein kleines Tiroler Dorf und schließlich in die Steiermark. Nach dem zweiten Weltkrieg verspürte er keine Neigung, aus dem amerikanischen Exil nach Wien zurückzukehren, wie andererseits weder die Vaterstadt noch die neue Republik sich um seine Heimkehr bemühten. Zwei Wochen vor seinem Tode 1951 heißt es in einem Brief an einen Freund in Wien, der ihm mitgeteilt hatte, daß der Staatspreis für Literatur wiederum nicht an ihn fallen solle, gleichsam nebenhin: „Der mir zugedachte Trostpreis ist gleichfalls rührend.“ Im selben Atemzug versprach er dennoch, das ihm zugedachte Bildnis des Staatspräsidenten Körner in Ehren

zu halten. Zufall auch dies, daß alle seine Bücher außer Landes erschienen, in München die *Schlafwandler*, in New York zuerst der *Tod des Vergil*, in Zürich die *Schuldlosen* und der Nachlaß? (Lediglich seine Rede auf Joyce 1936 macht eine Ausnahme.) Selbst der Essayist und Erzähler sah sich fast immer außerhalb Wiens gedruckt. Läßt sich eine tiefer reichende Entfremdung eines Geistes von seinem Lebensgrund denken? Freilich, die anderen österreichischen Apokalyptiker, die Kafka, Hofmannsthal und Musil, schrieben gleicherweise nicht im Einvernehmen mit der Welt, in der sie lebten. Und es kam, wie es am Ende kommen mußte: Die walzersedige Donaumetropole sank in eine Provinzialität ab, die nichts so sehr scheut wie die furchtbaren Wahrheiten, die allen echten „Erkenntnisvorstößen“ (ein Lieblingswort Brochs) innewohnen. In eine Provinzialität, die niemandem weniger Heimstatt ist als den Geistern, denen ein solcher Vorstoß aufgetragen wurde und die ihn, sich drängend, in innerer Not erfüllen.

Anmerkungen

- 1) Abgedruckt in der „Massenpsychologie“, welche als Band IX der „Gesammelten Werke“ Hermann Brochs im Rhein-Verlag, Zürich erschienen ist.
- 2) Enthalten im 5. Halbjahresband (1912/13) der Zeitschrift „Der Brenner, Halbmonatsschrift für Kunst und Kultur“, S. 399ff.
- 3) Veröffentlicht unter dem Titel „Ethik“ im 8. Halbjahresband (1914) des „Brenner“, S. 684ff.
- 4) Die von Jakob Hegner in Hellerau bei Dresden verlegte und von Franz Blei herausgegebene Vierteljahresschrift erschien lediglich in zwei Jahrgängen 1917/18. „Zolas Vorurteil“ ist enthalten in 1/1917, „Morgenstern“ in 2/1917. In der Nummer 3/1918 finden sich „Heinrich von Stein“, „Eine methodologische Novelle“ und „Zum Begriff der Geisteswissenschaften“ (über Dilthey). Die letzte Nummer der Zeitschrift – 4/1918 – wird eingeleitet durch „Konstruktion der historischen Wirklichkeit“.
- 5) „Der Friede, Wochenschrift für Politik“, 3/1919, S. 269

Zu einem Band fotografischer Selbstportraits¹⁾

Was eigentlich läßt sich fotografieren? Ich gebe zu: eine ziemlich dumme Frage! Immerhin, dumme Fragen sind oft gar nicht so unfruchtbar. Was zum Beispiel läßt sich sagen? Die verwunderte Antwort darauf würde wahrscheinlich lauten: Alles! Mit dem bereits weniger verwunderten Zusatz vielleicht noch: Was sich sagen läßt natürlich! Womit wir bei der schönsten Banalität wären.

Sagen läßt sich, was sich sagen läßt: zweifellos! Tautologien pflegen nicht falsch zu sein, nur leer. Die Sprachbewegung gehorcht in ihnen der ärgerlichen Tendenz, in sich selbst zurückzumünden. Der Satz stagniert; er beißt sich sozusagen in den Schwanz; statt eines Fortschritts, der das Subjekt in ein von diesem verschiedenes Objekt übergeführt hat, bleibt alles, wie es ist.

Aber wer sagt, daß nur Weltentwürfe der Grammatik vom Fortschrittstypus zulässig sind? Wer sagt, daß nicht auch der tautologisch konstruierte Satz Perspektiven und Ausblicke eröffnet? Beruhigender natürlich, wenn die Königin die Rose liebt statt der Liebe! Auf eben diese Beruhigung zielt die Normalsyntax ab: die Mehrzahl aller Verben ist transitiv; die mögliche Zirkelstruktur, in der sich das Tun absolut setzt und nur mehr sich selbst meint, wird wie etwas Beschämendes verdeckt.

Gleichwohl bricht diese Zirkelstruktur wieder und wieder durch; zum Beispiel kommt es ja vor, daß die Sprache sich verheddert und schließlich streikt: ein sicherer Hinweis darauf, daß sich durchaus nicht alles, vielmehr nur das sagen läßt, was in der Matrizierung gleichsam als zu Sagendes angelegt ist. Das heißt aber doch, daß Sprache primär nicht etwas sagt, sondern sich selbst. Ihr angeblicher Gegenstand existiert mithin nicht schon außerhalb ihrer, sondern erst durch sie. Analog aber mit allem anderen auch.

Die Geliebte zum Beispiel: eindeutig ein Perfektpartizip! Nicht zu vergessen, daß Wörter wie Geschmack, Gesicht, Gefühl, die Sache vollends durcheinanderbringen. Jedes dieser Wörter dient, sowohl die spezifische Tätigkeit des Wahrnehmens wie deren jeweiliges Resultat zu bezeichnen. Unsere Unterscheidungen in Ehren! Aber läßt sich tatsächlich so genau trennen zwischen Subjekt und Objekt? Ohrfeige ich in Wirklichkeit nicht etwas ganz anderes als X, wenn ich X ohrfeige?

Einmal abgesehen davon, daß ich besagtem X weh tun kann nur, indem ich mir selber weh tue: was ich züchtige in ihm, ist nichts als die eigene Wut. Ein reines Quiproquo also, dessen Spiegelcharakter dadurch, daß aller Wahrscheinlichkeit nach X zurückschlagen wird, noch einen parodischen Sonderakzent erhält. – Eine Katze, die sich an jemandes Bein reibe, schmeichle nicht

¹⁾ Selbstportraits. Herausgegeben von Otto Steinert. Mit einem Essay von Albrecht Fabri. 64 Tafeln, 20 Seiten Text. (Erscheint demnächst im Sigbert Mohn Verlag.)

ihm, sondern sich, meint Stendhal einmal; er vergißt nur hinzuzufügen, daß das die einzige Möglichkeit ist, jemandem zu schmeicheln, und zwar nicht nur für die Katze.

Wer Welt sagt, sagt Antwort, und je nachdem fällt die Antwort verschieden aus. Selbst Seide kreischt, wenn ich sie mit den Fingernägeln bearbeite. So etwas wie ein rezeptives Verhalten, in dem ich die Antwort nicht schon vorschreibe, aber gibt's nicht. Die Welt spaziert weder von selbst zum Fenster herein, noch drückt sie sich von selbst in mir ab: damit sich der Tumult in meinem Gehörgang in einen Trommelrhythmus übersetzt, bedarf es eben der Übersetzung.

Wozu mir eine Tafel aus Descartes' Dioptrik einfällt. Die Tafel zeigt eine schematische Darstellung des menschlichen Auges; sie zeigt die sich in der Linse kreuzenden Lichtstrahlen und das von diesen auf die Netzhaut geworfene Bild; dahinter aber zeigt sie einen Mann, der dieses Bild betrachtet. – Zweifellos naïv! Aber von einer Naivität, die besticht: Das Sehen des Sehens könnte man die erwähnte Darstellung überschreiben; und ist nicht erst dieses, mit sich selbst multiplizierte Sehen gleichsam, tatsächlich Sehen?

Eines Gefühls innezuwerden, muß ich paradoxerweise zwischen ihm und mir eine Distanz errichten. Ich muß ihm gegenübertreten und es beurteilen: solange ich das Gefühl nur bin, könnte man sagen, habe ich es nicht. Ein merkwürdiger Vorgang! Erst indem ich mich von mir abspalte, mich verdopple, zwei werde, entsteht sowohl ein Bewußtsein wie ein Bewußtseinsinhalt: beide sind das Resultat desselben Entfremdungsprozesses; das heißt aber doch, daß auch das sogenannte Subjekt bereits Objekt ist.

Es heißt weiter, daß es so etwas wie Gegenstände überhaupt nicht schon notwendigerweise, sondern erst als Folge eines ganz bestimmten, durchaus willkürlichen Verhaltens gibt. Jedenfalls ließe sich ein Zustand denken, in dem das Ich sich nicht von sich unterschiede und dementsprechend keine Welt wäre.

Wir bewahren sogar noch Erinnerungen an einen solchen Zustand: sowohl der Mythos vom Sündenfall hängt damit zusammen, wie der in früheren Jahrhunderten die Geister beunruhigende Zweifel, ob die Realität der Welt nicht auf Täuschung beruhe – ein Problem, das aufhört, unsinnig zu erscheinen, wenn man die Substanz dieser Realität bedenkt.

Eine Art Absonderung und Ausscheidung des Ich nämlich! Ich erfahre Welt, indem ich mich selber dekliniere. Nichts Natürliches also, die Welt, vielmehr durchaus Artefakt! Dabei nicht einmal ein sonderlich haltbares, denn die erwähnte Selbstdeklination des Ich ändert sprunghaft den Stil; weshalb, angenommen, von Welt auch nur im Plural die Rede sein sollte: jeder Methode, Welt hervorzurufen, entspricht die dieser Methode angemessene.

So entspricht jedem Malstil eine Natur mit anderen Bäumen, Tieren, Menschen, Himmeln, Sonnen. Heiligenscheine zum Beispiel setzen die strikte Flächigkeit des Bildes voraus. In einer perspektivischen Darstellungsweise werden sie sogleich unwahr. – Was übrigens auch vom Thema der Himmelfahrt gilt: das Phänomen der Levitation glaubhaft zu machen, bedarf es eines noch

ungegenständlichen Bildraums; eben dazu aber wieder bedarf es der a-perspektivisch flächigen Anordnung der ihn konstituierenden Elemente.

Eine Art Rundlauf, in dem ebenso der Gegenstand die Methode, wie die Methode den Gegenstand bestimmt. Eine Steinfigur erzeuge ich durch Abtragen von Material, eine Wachs- oder Tonfigur durch Hinzufügen. Keineswegs aber so, als ob das etwas bloß Äußerliches wäre! Die jeweilige Technik läßt sich im Gegenteil immer schon symbolisch verstehen: in der Steinfigur spricht der Abraum, in der Wachs- oder Tonfigur das Anschließen an einen Kern. Selbst das jeweilige Werkzeug läßt sich schon symbolisch verstehen: der Pinsel denkt flächig, der Stift linear.

Nicht so sehr technischer Fortschritt als die Eingewöhnung in die entsprechende Denkweise wäre demnach die Voraussetzung unserer Erfindungen. Unsere Apparate, Werkzeuge, Maschinen sind im wörtlichsten Verstand Übersetzungen. Sentimental und verlogen darum, wie im Fall der Atombombe über sie zu greifen! Die Denkgewohnheit, die in der Bombe ihren Ausdruck findet, mußte längst fest eingewurzelt sein, damit man sie herstellen konnte; unter anderm nämlich gehört zu ihrer Herstellung, daß sich in die fortschreitende Objektivierung der Welt, sie noch verschärfend, das Ressentiment gegen diese Objektivierung einmischt.

Auch hier wieder der Rundlauf! Eben dem, was das Tun aus seiner Zirkelstruktur zu erlösen und über sich hinauszureißen bestimmt ist, liegt dieselbe Zirkelstruktur im voraus zugrunde. Weit entfernt davon, die Ausnahme zu sein, ist die Tautologie vielmehr die Regel, von der es keine Ausnahme gibt. Ich liebe meine Liebe; ich hasse meinen Haß. Wir sind eingesperrt in uns wie in einem Käfig. In diesem Eingesperrtsein besteht sowohl unser Reichtum wie unser Elend: da uns alles, was wir erfinden, wahrnehmen, tun, mit ebensoviel Spiegelwänden umstellt, wird uns immer in der gleichen Münze heimgezahlt.

Natürlich ein Skandal: in logischer wie in ökonomischer Hinsicht! Die eindeutige Sterilität: wenn alles endlos im Kreis fährt, kommt nichts dazu. Aber was soll schon dazukommen? Unsere Erfindungen bringen notwendigerweise nicht mehr ein, als wir in ihnen ausgeben; die Erfindung der Camera obscura zum Beispiel erschließt genau das an Welt, was bereits in ihrer Einrichtung als durch sie erschließbar vorweggenommen ist.

Im einzelnen sieht das so aus: Der zum Sehen geforderte Bruch mit dem, was man sieht, wird durch Dazwischenschaltung des bekannten schwarzen Kastens vertieft. Der Vorgang der Vergegenständlichung der Welt wird seinerseits vergegenständlicht. Wir betätigen in der Kamera ein vollkommenes Modell der Herstellung von Welt als Gegenüber. Das Ich beginnt mit ihrer Vermittlung ein weiteres Kapitel desjenigen Teils seiner Geschichte, welcher die Selbstentzweiung des Ich zum Gegenstand hat; seine alte Komödie, sich eine von ihm ablösbare und unabhängige Welt vorzuspielen, wird darin mit neuen Tricks um einen Akt vermehrt.

Tatsächlich eine Komödie nämlich! Die Kamera registriert, was sie projiziert. Die Bilder, die sie liefert, sind Bilder von Welt, die durch sie allererst gesetzt wird. Kommt hinzu, daß sich das Ich derselben Welt, der es sich im foto-

grafischen Verfahren zu unterwerfen vorgibt, in Wirklichkeit durch dieses bemächtigt. Ein verschwiegene Herrschaftsinstrument also, die Kamera! Das Ich, das sich mit sich selber entzweit und Subjekt und Objekt aus sich entläßt, beweist sich damit als beiden überlegen; nur dazu, ihm diesen Überlegenheitsbeweis zu verschaffen, dient denn auch die Sache.

In der Fiktion einer durch die Welt selber zu tätigenen Abbildung der Welt streicht das Ich sich durch, um sich als das, was durchstreicht, absolut zu setzen. Fotografieren läßt sich, was die Kamera von Fall zu Fall als fotografierbar zurichtet. Die Frage, die ich eingangs stellte, läßt sich jedenfalls nur so beantworten, daß man, in affirmativ veränderter Reihenfolge, den Wortlaut der Frage wiederholt. Auch Fotografieren erschöpft sich strikt in sich selbst. Anders wären die in diesem Band reproduzierten Fotos ein mehr oder weniger interessanter Spezialfall fotografischer Praxis; ich meine aber, daß in ihnen etwas vorliegt, was, wennschon unbeabsichtigt, darüber hinausgeht: eine Art Selbstmanifestation des Wesens der Fotografie nämlich.

Dazu würde gehören, daß sich das Thema des sich selber fotografierenden Fotografen als demjenigen der Fotografie metaphorisch kongruent herausstellte, und genau das ist der Fall. Der Fotograf, der sich selber fotografiert, bedarf dazu, außer einer Kamera, noch eines Spiegels. Diese zunächst rein technisch bedingte Kombination aber erweist sich als überraschend symbolträchtig. Hunde, Katzen, Vögel, erkennen sich bekanntlich nicht im Spiegel; was der Spiegel ermöglicht: sich selber gegenüberzutreten nämlich, muß seiner Erfindung demnach bereits vorausliegen.

Es liegt ihr auch voraus: in der Selbstentzweiung des Ich, die der Spiegel als schon vollzogene instrumentalisiert. Dasselbe tut aber auch die Kamera. Zwischen Kamera und Spiegel bestände mithin eine Affinität: in der Kombination beider reflektierte das eine Modell der Herstellung von Gegenüber das andere; und zwar so, daß eine Selbstkonfrontation der Fotografie stattfände, an der ablesbar würde, was Fotografie ist: der im Spiegel realisierte Sprung über den Schatten nämlich noch einmal.

Nicht nötig jedenfalls, weiter im Konjunktiv fortzufahren: der Fotograf, der sich mit seiner Kamera vor den Spiegel begibt, tut nichts anderes, als was er immer tut; er tut es jetzt nur so, daß es seiner Camouflage entblößt wird. Der Fotograf bringt mit der Kamera ein, was er in ihr entwirft. Das Subjekt verwandelt sich mit ihrer Vermittlung ins Objekt und kommt als dieses wieder auf sich zu: die exakte Formel aber doch, für das Spiegelspiel, den sich selber fotografierenden Fotografen und die Fotografie zugleich.

Er fotografiert sich als den, der sich fotografiert: die Zirkelstruktur der Sache liegt auf der Hand; wobei diese Zirkelstruktur nicht etwa erst jetzt entsteht, sondern immer schon dazugehört. Auch der Fotograf, der seine Kamera auf Bäume, Tiere, Wolken, Meere richtet, entgeht ihr nicht. Er bringt mit der Kamera ein, was er in ihr entwirft; der Fotograf, der sich selber fotografiert, deckt sozusagen die Karten auf: nicht nur in diesem Fall fungiert er zugleich als Subjekt und als Objekt der Fotografie; das heißt aber, es liegt gar kein Spezialfall vor.

Der scheinbare Spezialfall übertreibt die Sache vielmehr in ihr Wesen, und ich möchte meinen, nur so: in Gestalt einer die Sicherungen durchschlagenden Kurzschlußschaltung, wird Wesen manifest. Einzig die Übertreibung der Darstellung bietet eine Chance, vielleicht nicht hinter der Sache zurückzubleiben. Wahrheit und Übertreibung sind nahezu Synonyme. – Man kann gedankenlos fotografieren; das sagt indes noch nicht, daß sich nicht auch dann der Gedanke der Fotografie durchsetzte; im Gegenteil sogar, es steht ähnlich wie mit der Möglichkeit, gedankenlos zu sprechen: man kann gedankenlos sprechen nur, weil Sprache selber bereits Gedanke ist.

Nicht einmal ausgeschlossen dabei, daß Gedankenlosigkeit eines Tuns dessen Ziel bildet: Gedankenlosigkeit setzt voraus Perfektion. Wer in den Spiegel sieht, denkt weder daran, noch braucht er daran zu denken, was er tut. Er überhebt sich als der, welcher sieht, setzt sich herab als der, welcher gesehen wird: das Subjekt, das sich selber als Objekt ins Auge faßt, wirft sich damit über sich zum Herrn auf. In der Selbstentzweiung des Ich liegt ein Akt der Landnahme vor: indem das Ich anfängt, an sich selber zu leiden, setzt es die Möglichkeit, sich selber zu genießen. Der Spiegel aber, der das eine wie das andere instrumentalisiert, macht es eben damit vergessen; indem der Gedanke des Spiegels vollkommen an ihm ablesbar wird, tritt er in eine Form der Verborgenheit über.

Analog auch hier? Die vor den Spiegel gestellte Kamera ist die Spiegelung einer Metapher in einer Metapher; und Metaphern, die man, wie es heißt, bildlich zu nehmen hat, nimmt man nur dann bildlich, wenn man sie wörtlich nimmt. Die Kamera, die sich selber im Spiegel fotografiert, fotografiert das Fotografieren. Die Selbstdarstellung des Fotografen, die in seiner Selbstdarstellung stattfindet, ist eine buchstäbliche: Fotografie erscheint in ihr personifiziert.

Gott ist allwissend, aber nicht weise. Der Weise nährt sich vom Geheimnis.
Und wer Geheimnisse schafft, kennt keine.

Mißtraue jeder „Philosophie des Todes“, die nicht den Tod der Philosophie
besiegelt.

Das Leben ist sein vorletztes Stündlein.

Wo wir heute stehen, wüßten wir, wenn wir gestern erkannt hätten, wo wir
morgen fallen werden.

Nihilismus ist die Verwegenheit oder das Verhängnis, nackt in der Arktis zu
leben. Zu seiner berücktigten „Überwindung“ bedarf es also wohl der Schnei-
der. Die Arktis bleibt.

Liebe ist gemeinsame Freude an der wechselseitigen Unvollkommenheit.

Wer mich flieht, muß sich meiner erinnern.

Mancher denkt an uns, weil er vergaß, uns zu vergessen.

Tödliche Verlegenheit des Einsamen: was denn soll ich nun sein von dem,
was ich bin?

Vom Genie lernen wir das Fragen. Vom Talent das Antworten.

Oft fallen uns Argumente gegen ein Werk erst ein, wenn wir den Kopf seines
Autors sehen.

Ein Komiker, der uns lachen macht, wirkt lächerlich, wenn er selber lacht.
Niemand kann sich selber überraschen.

Schlaf ist Vertrauen in die Nacht. Also Gnade. Oder das Abenteuer aller
Abenteuer.

Wer Sterne leuchten sehen will, muß die Nacht abwarten.

Keine Brücke verringert den Abstand zweier Ufer.

Unbildung ist stumm, Halbbildung beredt, Bildung schweigsam.

FRANZ NORBERT MENNEMEIER
JEAN ANOUILH – DIE KOMÖDIE DES PESSIMISMUS

Jean Anouilh, geboren 1910 und somit nur zwei Jahre älter als Jonesco und vier Jahre jünger als Beckett, ist ein Autor, der in seinem Schaffen moderne und überlieferte Elemente des Dramatischen höchst wirkungsvoll miteinander zu verbinden weiß. Mit dem Pessimismus seines Weltgefühls (der sich in ironischem Widerspruch zur Produktionsfreudigkeit dieses Autors zu befinden scheint), mit der Vorstellung eines ans Absurde grenzenden Daseins, der er mehrfach in ungemütlichen, grimassierenden Stücken Ausdruck verliehen hat, steht Anouilh den Avantgardisten und ihrem schwarzen Humor näher, als man gemeinhin glaubt. Dramen¹⁾ wie *Ardèle oder Das Gänseblümchen* (1947) oder *Der Walzer der Toreros* (1952), welche die moralische Korruption im Milieu der sogenannten anständigen Leute mit burlesken, farcenhaften Mitteln bloßlegen, sind nicht weit entfernt von dem schockierenden Theater der Jonesco und Adamov. Hier wie dort wird der Einfühlungsmechanismus, der früher die Beziehungen zwischen Bühne und Zuschauer geregelt hatte, brutal zerstört, und trotz der geselligen Qualitäten des bürgerlichen Lustspiel-Schemas, an dem Anouilh festhält, sieht man sich unvermittelt dem kalten Grausen und dem Gelächter der Verzweiflung ausgeliefert.

Auf der anderen Seite hat Anouilh, an die Routine des Boulevard-Theaters und des Vaudeville anknüpfend und zugleich der in seiner Jugend neu entdeckten Zauberkünste der Bühne als eines ursprünglichen Spiel-Raums sich bedienend, eine Art gehobener, bittersüßer Unterhaltungsdramatik geschaffen. Maske, Tanz, Pantomime, Musik tauchen seit dem frühen, prächtig beschwingten *Ball der Diebe* (1932) und dem aggressiveren, Sein und Schein in virtuoser Dialektik durcheinanderwirbelnden *Rendezvous in Senlis* (1937) immer wieder in anmutigster Weise als Mitspieler des Geschehens auf. Der in Schmutz und Jammer erstickenden Welt der berühmten pièces noires Anouilhs, Werken wie *Jézabel* (1932), *Eurydice* (1941), *Antigone* (1942), *Romeo und Jeannette* (1945), *Medea* (1946), in denen der durch eine große Leidenschaft exponierte Mensch wie hypnotisiert dem Tod entgegenreißt, stehen so scheinbar völlig andere dramatische Lösungen gegenüber. Verwandlungsfrohe, phantasievolle Welttheater-Stücke wie *Einladung aufs Schloß* (1946) und *Leocadia* (1939) oder das aus Molièreschem Geist gedichtete entzückend-präzise divertissement *Cécile oder Die Schule der Väter* (1954) bieten ironisch-märchenhafte, glückliche Antworten auf die gleichen Fragen, die in den tragisch gestimmten Stücken Anouilhs ausweglose Konflikte erzeugen.

Kein Zweifel, daß der Autor mit vielen seiner sogenannten pièces roses Funktionen übernommen hat, die einst die Operette besaß. Bezeichnend hierfür ist der aristokratische oder zumindest wohlhabend-bürgerliche Rahmen,

¹⁾ Dem Aufsatz liegt die im Langen-Müller-Verlag, München, erschienene sechsbändige Ausgabe der Dramen Anouilhs zugrunde.

in dem die Handlung bei Anouilh häufig spielt. Die pensionierten Generale, die ihre Dienstmädchen poussieren, die melancholischen Finanzleute, die ihr Geld verachten, die Liebhaber, die auf die Ehemänner ihrer Angebeteten eifersüchtig sind, die vielen auf raffinierte Gesellschaftsspiele und proletarische Unschuld gleichermaßen erpichten vornehmen Schwerenöter vom Typ des Herrn Ornifle, kurz: die Suggestion einer bunten, kurzweiligen, leichtfertigen, unmoralischen Gesellschaft, die nicht nur Zeit für ihre privaten Skandale und Nervenkrisen hat, sondern sie überdies in geistreiche Konversation und wohlstilisierte Bosheiten umzumünzen weiß, dies alles erklärt manches von dem weltweiten Erfolg und der andauernden Beliebtheit Anouilhs. Konzentriert man sich einmal nur auf die Schauplätze im Werk Anouilhs, ohne ihre jeweilige dramaturgische und geistige Rolle zu beachten, vergegenwärtigt man sich also die übertrieben-schäbigen Behausungen auf der einen und die Reichtum und sorgloses Leben verratenden überladenen Interieurs, die altmodischen Parks, vergoldeten Theatergarderoben usw. auf der anderen Seite, so kann einem der Gedanke kommen, eine Art traumatischer, unbewußter Erlebnismechanismus, repräsentativ für gewisse tiefverwurzelte Wunschvorstellungen bzw. Enttäuschungen der modernen Gesellschaft, habe die dichterischen Entwürfe des Autors mitbestimmt. Jedenfalls das naive Bewußtsein des heutigen Menschen, der die Armut als Unglück und Schande erlebt und der fasziniert ist von der Utopie des Glücks, verliehen durch Geld, reagiert – noch gegen den eigentlichen Aussage-Gehalt der Stücke – positiv auf die verheißungsvolle optische szenische Formel und das gesellschaftliche Kostüm, in welche Anouilh sein Erlebnis von der Welt gerne „übersetzt“ hat. Die elegante, mondäne Dialogtechnik des Franzosen, der in seinen nicht seltenen schwächeren Augenblicken den beflissenen oder gar derb-jovialen Kontakt mit dem Publikum nicht scheut, gehört gleichfalls in diesen Zusammenhang. Auch in der Tatsache, daß die Chiffre des guten oder des bösen Prinzen und des reinen, armen Mädchens aus dem Volk im Werk Anouilhs häufig wiederkehrt, spiegelt sich etwas von dem durch fabulierende Artistik kaschierten Desinteresse Anouilhs am eigentlich Sozialen.

Das Gesellschaftliche als geschichtliche Kategorie spielt bei Anouilh mithin keine entscheidende Rolle. Es ist Vorwand, dramatisches Mittel, um grundsätzliche menschliche und metaphysische Konflikte darzustellen. In diesem Punkt ist Anouilh Jean Giraudoux verwandt, dem er, neben der Enthüllungsdramaturgie Pirandellos, entscheidende Anregungen verdankt. Das „Glück“, eins der Hauptmotive in den Dramen Anouilhs, erscheint ähnlich wie im Werk Giraudoux' durch dumpfe, böswillige Mächte in die Defensive gedrängt, und es vermag nur durch surreale, märchenhafte Konstruktionen für Augenblicke zu scheinhafter Gegenwart beschworen zu werden. Nach einer Botschaft freilich von der Art des melodramatisch-optimistischen Bekenntnisses zu „Freude und Liebe“, das der Gärtner im Zwischenakt von Giraudoux' *Elektra* in gleichsam fröhlicher Verzweiflung dem unaufhaltsam abrollenden Geschehen der Tragödie entgegenhält, wird man in den Stücken Anouilhs vergeblich suchen.

Dort, wo Anouilh den operettenhaften Kompromiß mit dem Publikum vermeidet, klafft ihm die Welt hoffnungslos in zwei Teile auseinander. Von Anfang an ist die pessimistische Grundbefindlichkeit der Dramatik Anouilhs klar zu erkennen. Sie hat sich nirgends in seinem formal außerordentlich variantenreichen Werk wesentlich gewandelt. Das Schauspiel *Antigone* (1942), die bekannteste der zahlreichen Anouilhschen Neuformungen des antiken Mythos, ein Stück, das den Ruhm des Verfassers begründet hat, ist seinerzeit fälschlich als Ausdruck einer Gesinnung politischer *résistance* gedeutet worden.

Das Drama lebt jedoch, im Gegensatz zu jeglicher Literatur des Engagements, aus dem zeitlosen Konflikt zwischen der erbärmlichen, zu Lügen, Ausflüchten und kleinlichen Machenschaften verdammten Welt schlechthin und einem einzelnen Menschen, der „nein“ sagt und freiwillig in den Tod geht, weil das Leben, so wie es beschaffen ist, ihn anekelt: „Ihr widert mich alle an mit eurem Glück.“ Kreon, der Repräsentant dieses Lebens, tritt im Drama keineswegs als grausamer Diktator auf. Er ist ein desillusionierter, ein wenig müder Mann, der auf seine Art, mit Hilfe seines politischen „Handwerks“ versucht, „die Ordnung dieser Welt ein wenig sinnloser zu gestalten“. Die kleine, magere, schlecht gekämmte Antigone ihrerseits, die ihren Bruder Polyneikes mit einer Kinderschaufel zu begraben versucht hat, widerspricht der Stimme des vernünftigen, gesetzten Lebensopportunismus Kreons nicht um irgendeines göttlichen oder auch nur menschlichen Gesetzes willen. Antigone protestiert vielmehr im Namen eines Traums vom Dasein gegen die Wirklichkeit dieses Daseins. In gewisser Weise wird Antigones Untergang einfach dadurch heraufbeschworen, daß sie sich weigert, groß zu werden, daß sie „toute petite“ bleiben will.

Ein zum Neurotischen gesteigerter, zutiefst jugendlicher „poetischer“ Widerwille gegen das Leben und die Welt der Erwachsenen mit ihren fragwürdigen Institutionen und Bräuchen beherrscht die frühen Dramen Anouilhs und nicht nur diese; bis in die szenischen Anmerkungen hinein, die zumal in den Stücken *Romeo und Jeannette* und *Medea* immer wieder Schreie, plötzliche Ausbrüche usw. vorschreiben, spürt man die von Emotion durchtränkte, exaltiert-weltlose Atmosphäre dieser „schwarzen“ Dramen.

Mit Vorliebe exemplifiziert der Verfasser, auch das ein pathetischer Zug, charakteristisch für Anouilhs perennierende Jugendlichkeit, am Thema der Liebe. Es ist dies bei Anouilh ein hochgespanntes Gefühl, mehr ein Anspruch und eine Erwartung als ein Zustand. Gleichwohl mischt sich nichts Religiöses in das Verlangen hinein, nichts von der transzendierenden Begeisterung des platonischen Eros. Vielmehr hat der Begriff der Liebe bei Anouilh etwas merkwürdig Enges und Leeres, in weniger gelungenen Stücken sogar etwas Spießbürgerliches; obwohl er oft ausgestattet mit der puritanischen Aura einer rührend-kindlichen, pfadfinderhaften Keuschheit begegnet, bleibt er doch gänzlich auf das Verhältnis der Geschlechter beschränkt; so gewichtlos und gewissermaßen lyrisch-abgezogen ist diese Anouilhsche Liebe von Anfang an, daß man sich nicht wundert, die flüchtige Ekstase der Begegnung, in der sich

das menschliche „Glück“ in diesen Dramen erschöpft, alsbald von der korruptierten, befleckten Welt verschlungen zu sehen.

Die Feinde der wahrhaften, reinen Liebe sind zahlreich. Da ist die Last des Vergangenen und des Milieus, die sich nicht abschütteln läßt (*La Sauvage* 1934–36, *Romeo und Jeannette*, *Eurydice*). Da sind die moralische Schwäche des Menschen, der der Verführung zur Welt nicht widerstehen kann (*Colombe* 1950) oder der tückische Anschlag der Neidischen (*Die Probe* 1950, *Das Rendezvous in Senlis*, *Jeanne oder Die Lerche* 1953) oder die Erniedrigung der Gefühle durch die plumpe Begierde des Körpers (Nathalie in *Ardèle*). Da ist ferner als schlimmster, hartnäckigster Gegner die Zeit selber samt dem von ihr verursachten unheimlichen Wandel des Empfindens. Aus alldem resultiert die fatalistische Angst der Liebenden bei Anouilh, am großartigsten gedichtet in dem Drama *Romeo und Jeannette*. Immer wieder geschieht das gleiche: Kaum daß die Akteure bei ihrer Liebe „angekommen“ zu sein glauben, mischt sich die Welt oder, wie Lucien, die markanteste der vielen Hahnrei-Gestalten Anouilhs, zynisch sagt, „der andere da oben“ ein, da geht das Glück bereits in den Schmerz, die Lüge, den lebenslänglichen Ekel zu zweien über. Die Erwachsenen, diejenigen also, die „es“ hinter sich haben und die feige genug waren, ihre Liebe zu überleben, stellen deshalb fast überall in den Dramen Anouilhs den schnöden Kompromiß mit der Wirklichkeit dar. In gewissen „Komödien“ wächst sich Anouilhs hochromantische Klage über das Scheitern der Liebe als der wahren Menschlichkeit zur scharfen Kritik an der Gesellschaft aus. In einer von ihnen, dem bereits genannten Drama *Ardèle oder Das Gänseblümchen* (1947), werden die heuchlerischen Mitglieder einer Generalsfamilie mit der symbolischerweise das ganze Stück hindurch unsichtbar und stumm bleibenden *Ardèle* konfrontiert. Die honette christliche Gesellschaft, die allein man auf der Bühne ihren widerlichen Tanz um das Kalb der bürgerlichen Reputation aufführen sieht, treibt die arme Frau samt ihrem Geliebten buchstäblich in den Tod. Aber welch bittere Ironie und welches Sinnbild, daß *Ardèle*, daß die Liebe einen Buckel trägt! Die quasi muntere Tonart, die Anouilh zu Anfang des Stücks anschlägt, verwandelt sich von Szene zu Szene deutlicher in einen spukhaft-grausigen Lärm, vergleichbar der schrillen, mißtönenden Musik in Strindbergs *Gespensersonate*.

Daß Anouilh immer wieder in seinem Schaffen zu seiner Ausgangslage zurückkehrt, beweist sein letztes (in Deutschland noch unveröffentlichtes) Drama *Becket oder Die Ehre Gottes* (1959). Das Historische liefert hier nur das Material zu einer satirisch-moralisierenden Darstellung der Verfassung dieser Welt im allgemeinen. Im Mittelpunkt des Geschehens steht die unglückliche Geschichte einer Freundschaft zweier Männer. Der König, ein ungebärdig-kindlicher, bei aller Grausamkeit nicht unsympathischer Vertreter weltlicher Macht und weltlichen Genießens, eine Figur, verwandt den Kreon, Ludwig XVIII. (in *Majestäten*) u. a., liebt Becket. Dieser aber findet wie am Dasein so auch an der Freundschaft kein Genüge. Als der König seinen Freund aus politischen Erwägungen zum Primas von England gemacht hat, da stellt Becket sich plötz-

lich gegen seinen Herrn, weil er von nun an der „Ehre“ Gottes dienen will, „die unfäblich und zart ist wie ein verfolgtes Königskind“. Becketts Entschluß bedeutet weniger ein Ja zu Gott als ein Nein zur Welt. Seine Gleichgültigkeit dem gewöhnlichen Tun der Menschen gegenüber verrät spirituellen Überdruß, und es dauert nicht lange, bis sein geheimes Verlangen nach dem Tod befriedigt wird.

Anouilh hat sich mehrfach bedeutenden historischen Stoffen zugewandt. In dem lieblichen, Shaw gegenüber fast intim anmutenden Schauspiel *Jeanne oder Die Lerche* (1953) wird mit Hilfe einer räumlich-zeitlichen Simultanbühne, die den souveränsten Umgang mit dem Stoff (und der Geschichte) erlaubt, die Auseinandersetzung zwischen den verbohrten, finsternen Mächten dieser Welt und der kompromißlosen jungen Heiligen gestaltet: ein großes nationales Thema und das zentrale Thema Anouilhs. Das kleine, schwankartige Stück *Majestäten* (1958), das die Gestalten Napoleons I. und Ludwigs XVIII. zugunsten des letzteren gegeneinander ausspielt, das gleichzeitig durch die Doppelrolle aber, welche die Handlung trägt, anschaulich macht, daß Anouilh die gravitatische Historie als besseres Verwandlungsstück und Spektakel ohne große Würde beurteilt, dieses amüsant-tiefsinnige Kabinetstück theatralischer Entlarvungskunst greift ebenso wie der in der Gegenwart spielende, die konservative Figur seines Protagonisten halb wohlwollend, halb kritisch behandelnde Vierakter *General Quichotte* (1959) in die zeitgenössische politische Diskussion Frankreichs ein und riskiert respektlose Ausfälle gegen sorgsam gehütete nationale Tabus. Am entschiedensten aber ist diese Art Kritik in dem großangelegten, wuchtigen Drama *Der arme Bitos oder Das Diner der Köpfe* (1956), das nach der Aufführung einen der heftigsten Skandale in der Geschichte des modernen französischen Theaters verursacht hat. Das Drama ist in doppelter Hinsicht interessant. Es rückt zwar die Figur des Neinsagers – hier Bitos-Robespierre – aus der Dimension der Weltlosigkeit in einen fundamentalen, brennend aktuellen geschichtlichen Zusammenhang, den der Französischen Revolution nämlich und ihrer in Frankreich noch höchst lebendigen Überlieferungen; es deutet hin auf die fürchterliche Gefahr der Perversion, des Umschlags in den Terror, die sich ergibt, wenn der „reine“ Protestierende durch Macht auf die verhaßte Welt einzuwirken sucht. Andererseits jedoch enthüllt sich auch und gerade in diesem demaskierenden Maskenspiel wieder, trotz der berechtigten Massivität und der beklemmenden Anschaulichkeit der Kritik im einzelnen, das Abstrakt-Moralisierende und Utopische, das überall im Werk dem romantischen Pessimismus Anouilhs notgedrungen anhaftet und das auch noch die vehementeste Abrechnung mit politischen Mißständen in eine ebenso sentimental wie hoffnungslos anmutende Anweisung zu einem Leben im geschichtlichen Jenseits, in der „Armut“ ausmünden läßt.

Sich vollends zu ihr zu bekennen und die „Armut“ zum ausschließlichen Prinzip seiner Dramaturgie zu machen, hat Anouilh allerdings auch nie gewagt. Durch diese mit zunehmendem Alter und wachsendem Erfolg sich verstärkende Differenz zwischen elementarem, metaphysischem Antrieb und dramatischer Ausführung unterscheidet sich das komödiantische, gesellig-

extrovertierte Klima im Theater Anouilhs beispielsweise von der rückhaltlos-radikalen, um die äußerste Armut des Menschen kreisenden Endspiel-Melancholie, die das Theater seines Generationsgefährten, des Iren Samuel Beckett, beherrscht; und so hat es der Franzose, nicht ohne sympathische Geschicklichkeit und in den Applaus verliebte Spielfreude, einzurichten gewußt, daß er – anders als seine Antigone – der „Welt“ nicht abhanden kam. Man wird davon wahrscheinlich (und hoffentlich) noch manchen Beweis erhalten.

HELMUT HEISSENBÜTTEL / ZWEI TEXTE

ICH DER ERMORDETE

„Ich wurde im letzten Cawapore-Aufstand ermordet. In den schrecklichen Tagen des Aufstands wurde ich von zwei Männern in ein Haus gelockt und erschlagen.“ (Indischer Zeitungsbericht)

Als sie mich fanden lag ich unter dem Bretterboden und einer Schicht Zement. Es war ein Junge und ein Mädchen. Das Mädchen schielte. Sie hatten die Bretter hochgerissen und den Zement aufgehackt. Ich erinnerte mich an nichts. Sie hatten mich in einem Zeitungskiosk gefunden. Wie waren sie darauf gekommen daß ich hier lag? Wie waren sie darauf gekommen mich auszugraben? Hatten sie etwas (oder nichts) gesucht? Ich war es den sie gefunden hatten. Sie redeten miteinander. Ich verstand nicht was sie sagten. Es interessierte mich nicht zu verstehen was sie sagten. Sie standen an der Wand. Das Mädchen war dem Jungen zugewendet. Sie blickte ihn an. Er hatte den Kopf gesenkt. Was hatten sie vor? Wollten sie mich wegbringen? Wollten sie mich liegenlassen?

Vielleicht bemühten sie sich die Wahrheit zu erkennen. Die Wahrheit war (ich weiß es jetzt) daß ich wieder ans Tageslicht gekommen war. Und das war unwiderruflich. Sie hatten mich erschlagen. Sie hatten mich verscharrt. Aber ich war vorhanden. Ein Junge und ein schielendes Mädchen hatten mich ausgegraben. Vielleicht ahnten sie die Wahrheit. Aber wenn sie sie ahnten so wußten sie nicht (nehme ich an) welche Folgen sie haben konnte. Sie übersahen nicht was sie getan hatten. War es dies worüber sie redeten?

Er kam plötzlich quer durch den Raum zu mir und starrte mich an. – Wir haben ihn gefunden – sagte er – er ist es –. – Pack ihn wieder rein – rief sie – wir haben nur Ärger mit ihm. Laß ihn liegen wo er ist. Kein Mensch merkt was. – Da wir ihn gefunden haben – sagte er – kann er nicht verschwinden. Immer wird ihn irgend jemand wiederfinden. – Er fragte: – Warum nicht wir? –

Ich begann mich zu erinnern. Es fiel mir schwer. Es machte mir Mühe mich an mich zu erinnern. Damals. Das Vergangene. Mochte ich auch gut erhalten sein (und ich war gut erhalten): das bedeutete nichts. Das bedeutete nichts vor der Mühsal mich zu erinnern.

(Ein Abend im Sommer mit dem Geräusch vorbeifahrender Autokolonnen. Straßengeruch. Schritte und Stimmen in der Finsternis. Die Stimme eines Lautsprechers in einem – Fenster? Licht – von Straßenlaternen? Zwischen dem Laub von Bäumen. Regenwind. Wind der nach Regen riecht. Der Torso eines grauen Regenmantels? Zwischen Rhododendronbüschen. Eisernes Gartengitter. Zwischen schwarzen Stäben Helle.)

Der Junge und das Mädchen waren jetzt an der Tür. Zwischen den Zeitungen und Zeitschriften durch das Schaufenster hindurch starrten sie hinaus. Sie redeten nicht. Sie warteten. Warteten sie? Worauf? Auf ihre Chance? War ich ihre Chance? Wußten sie etwas darüber?

Ich erinnere mich an Schattengestalten vor hellerem Nachthimmel. Der Schatten eines Vogels lautlos und schnell vorbei. Derselbe Vogel? Das regelmäßig aufleuchtende Glühen einer Zigarette. Eine Hand die sich rasch bewegte. Rasch? Oder langsam? Es roch nach Erde. Es war leichter gewesen als ich angenommen hatte. Kein Schweiß kein Herzschlag keine sinnlosen Sätze. Wind Blätter Zweige. Murmelnd steigt das Geräusch. Der Wind ist weg. Lautlos. Lautlos Aufhören. Kein Drama kein Schrei. Aufhören das dazugehört. Etwas war zu Ende. Ein für allemal. Ich war tot. Nicht so tot daß ich nicht wieder ausgegraben werden konnte. Aber doch tot. Eine gut erhaltene Leiche. Dies war die nächste Generation oder die übernächste. Sie hatten mich ausgegraben. In einem Zeitungskiosk. War es eine Sensation für sie mich ausgegraben zu haben?

Auf der Straße war ein Geräusch. Die Tür ging auf. Schatten kamen herein. Taschenlampen. Eine laute Stimme. Rufe. Sie umringten mich. Das Mädchen starrte den Jungen an. Er hatte die Hände in die Hosentaschen geschoben. Sie faßten mich an. Sie faßten mich an und hoben mich hoch und trugen mich weg. Während sie mich wegtrugen fragte das Mädchen: – Du hast doch telefoniert? – Er spuckte einen Laut zwischen den Zähnen hervor und folgte den Hinausgehenden. – Wir haben ihn gefunden – kreischte das Mädchen und schüttelte ihre Fäuste vor der flachen Brust hin und her.

Sie trugen mich weg und fingen an mich zu verbrauchen. Einscharren war nicht sicher genug. Ermordete können wiedergefunden werden. Sie haben mich konserviert und verbrauchen mich. Wie an einer Bleistiftzeichnung radieren sie an mir herum. Sie sind bereits weit gekommen. Ein Stück Mund und Nase ein Auge und etwas Stirn sind übriggeblieben. Auch das wird bald weg sein. Die Leere nimmt zu. Sie ist freundlich.

Es gibt ein Zimmer in meiner Wohnung das ich kaum kannte. Ich hatte es einmal für kurze Zeit bewohnt aber kaum Erinnerung daran behalten. Ich brauchte es nicht oder glaubte es nicht zu brauchen. Gelegentlich spielte ich sogar mit dem Entschluß die Tür zu diesem Zimmer (an der ich manchmal vorbeiging) zumauern zu lassen die Mauerstelle mit einer Tapete zu überziehen und ein Bild darüber zu hängen.

Jetzt da ich drin bin und auch nicht wieder herauskann versuche ich vergeblich herauszufinden wo dieses Zimmer liegt. Vergeblich habe ich nach einem Plan gesucht. Es gibt keinen. Oder er ist verlorengegangen. Ich meine mich zu erinnern daß ich dieses Zimmer immer für ein Außenzimmer gehalten hatte und für etwas das ohne Verlust abzuspalten war. Dem aber widerspricht alles. Immer stärker wird die Vermutung daß dieses Zimmer geradezu im Mittelpunkt meiner Wohnung liegt und daß ich wenn ich es hätte zumauern lassen geradezu eine Luftblase eine taube Stelle mitten ins System der Räume und Korridore gesetzt hätte (als das sich meine Wohnung darstellt).

Allerdings hat das Zimmer Fenster. Sind es Fenster? Fenster und auch wieder nicht Fenster. Ausschnitte möchte man sagen (es ist schwer zu beschreiben) die an wechselnden Stellen in der Wand erscheinen und wieder wechselnde Ausblicke freigeben (verregnete Sonntagnachmittagsstraße nächtlicher Platz mit Laterne klarer Winterhimmel mit langsam vorüberwandernden Sternen usw.). Vielleicht gibt es auch Türen. Vielleicht habe ich sie nur noch nicht gefunden. Nicht einmal die durch die ich hineingekommen bin. Während ich am Tisch sitze und schreibe (dies Schreiben bedeutet in gewisser Weise den Aufenthalt in diesem Zimmer) erinnere ich mich auch daran wie ich hineingekommen bin. Im Grunde neige ich immer noch dazu es als einen Zufall anzusehen. Das Schloß der Tür hatte sich gelockert. Die Tür war angelehnt. Ich stieß sie auf. Ich zögerte einen Schritt lang. Dann ging ich hinein. Ich versuche zu ergründen was mich hatte zögern lassen. Es war nicht Vorsicht nicht Angst nicht Ahnung. Im Gegenteil das Zimmer übte Anziehungskraft auf mich aus. Eine Art Wiedererkennen könnte man sagen das Gefühl zurück-zukehren. Auch Neugier. Dennoch hatte ich gezögert. Warum?

Ich erinnere mich daß ich Pläne machte als ich das Zimmer betrat. Pläne die sich mit einer neuen Einrichtung meiner Wohnung beschäftigten Pläne bei denen dieses Zimmer eine bestimmte Rolle wenn nicht gar die Hauptrolle spielen sollte. Dann als ich mich zurückwendete fand ich die Tür durch die ich hineingekommen war nicht wieder. Ich habe sie nicht wiedergefunden. Ich habe überhaupt keine Tür gefunden.

Ich habe das Zimmer erforscht. Alles was das Zimmer enthält. Die Möbel und Gegenstände die Wände Tapeten Fußboden Teppich Bilder und Lampen. In gewisser Weise fand ich in allem was ich fand immer nur mich selbst. Ein Zimmer in dem ich in gewisser Weise mit nichts als mir selbst zusammen bin. Schatten auf verregneter Fensterscheibe Schatten im Winkel den zwei Wände miteinander bilden Schatten der Schritte Schatten des Bettgeräuschs nachts

schlaflos hin- und hergedreht. Während das Echo der Stille sich in der Höhlung des Innenraumes bricht anschwellend auf einmal und dann in der Höhe auf sich selbst zurückstürzend überlagert von sich selbst und tropfenweise verloren kommt die Stimme zurück die unverständliche fremde lamentierende böse murmelnde überredende Stimme meine mir eigene fremde Stimme.

Wenn ich die Stimme höre weiß ich daß ich wie ein Verkäufer bin der sich aus- und eingehandelt hat und mit nichts als dieser seiner Ware zu begreifen versucht was es damit auf sich hat. Der nicht weiß ob er behalten will was er nicht weggeben kann da es nichts anderes gibt. Der immer noch glaubt morgen wird widerlegen was heute bewiesen hat. Der an keinen Beweis glaubt es sei denn im Ärger. Der beginnt zu verachten was alles war was zu finden war. Vor ein paar Stunden habe ich entdeckt daß es im Zimmer einen Spiegel gibt. Vermutlich habe ich ihn entdeckt weil ich wieder nach Türen suchte. Ich war erschöpft. Ich blickte auf. Ich sah ein Gesicht. Ein müdes ein müde und gespannt beobachtendes Gesicht. Müde und angespannt beobachtende Augen. Einmal waren diese Augen zuversichtlich gewesen einmal waren diese Augen böse gewesen einmal hatten sie es aufgegeben böse zu sein. All das war vorbeigegangen und hatte nichts geändert.

Ich erinnere mich an den Gedanken den ich faßte als ich den Spiegel sah und es ist derselbe Gedanke der mich auch jetzt noch bewegt denn dies ist ein Bericht und keine Geschichte. Ich denke daran daß ich wenn ich je in der Lage sein werde dies Zimmer zu verlassen meine Wohnung aufgeben werde und weggehn wohin und wie immer. Ich denke dies und ich denke zur gleichen Zeit daß ich dieses Zimmer nie mehr verlassen werde wenn ich in der Lage sein werde es zu verlassen sondern für immer und ewig darin bleiben werde.

Nachtrag: Als man ihn fand lag er hinter der einzigen Tür des Zimmers. Sie war offen. Sie war immer offen gewesen.

BLICK IN DIE ZEIT

HANS DAIBER / DER OPTIMALE TIEFSTAND

Eine Rechtfertigung der Reklame

Ein Tiefstand muß beseitigt werden, aber ein optimaler Tiefstand ist genau das, was wir brauchen. Der optimale Tiefstand ist kein absoluter, ist keine Niveaulosigkeit, sondern markiert das Niveau, auf dem sich die größtmögliche Zahl von Menschen wohlfühlt. Der optimale Tiefstand kennzeichnet die beste der möglichen Welten. Diese beste Welt setzt sich zusammen aus den meisten der besten Menschen, der bestgenährten, bestgekleideten, bestgesinnten Menschen, welche die beste Lebenshaltung zu Bestleistungen befähigt. Sie essen die besten Lebensmittel, treiben die beste Körperpflege, sehen daher am besten aus, denken voneinander nur das Beste, lesen das Schönste vom Besten. Sie haben die besten Tabletten, die besten Ärzte und die beste Aussicht auf das beste Begräbnis. Der erste beste von ihnen ist gleich die vollendete Bestie. Denn diese Welt wird nicht von Menschen bewohnt, sondern von Unmenschen, von Idealgestalten der Reklame, und die Welt ist keine wirkliche Welt, sondern eine Reklamewelt. Die Welt der Reklame ist zwar unreal, aber die Schauseite der unseren.

Jetzt wäre eigentlich die Zeit gekommen für eine hübsch boshafte Beschreibung der Plakatwelt. Man kann dabei „Horizonte aufreißen“, den „geheimen Verführern“ die Masken abreißen und Glashäuser reihenweise mit eindrucksvollen Statistiken einschmeißen. Man könnte mit boshaften Urteilen prominenter Fachleute Effekt machen und dann käme, akkordiert von den allerfeinsten Stimmen, ein vernichtendes Urteil über die Reklame. Darauf pflegt man der verantwortungslosen Reklame, die verlogen ist und sich selbst überschreißt, die verantwortungsbewußte Werbung gegenüberzustellen. Anschließend stimmt man das Lob der „public relations“ an, die man als den Weg zum Vertrauen zwischen dem Produzenten und dem Konsumenten preist. Man fordert, für das Gute zu werben und schließt mit seiner Apotheose auf das Wahre, Gute, Schöne, das in der Gegenwart bedroht sei, wenn nicht . . . So wird's gemacht, seit Jahr und Tag, unter dem Beifall der Gebildeten und ohne Einfluß auf die Verhältnisse. Mit freudigem Entsetzen wird die so degoutante wie faszinierende Reklame-Welt Nordamerikas beschrieben, in dem Bewußtsein, daß Westeuropa auf dem gleichen Wege sei, nur noch nicht so weit. So bekommt eine einfache Deskription den Reiz der Prophetie. Seitdem Vance Packard¹⁾ psychoanalytische Methoden der Reklame dargestellt hat, ist das Glück der Symptomatiker vollkommen, denn sie wissen jetzt, wen sie schuldig sprechen sollen, die Entrüstung hat endlich ein Ziel: die „geheimen Verführer“ im grauen Flanell. Man weiß sogar, wo diese Seeleningenieure wohnen, die unser Unterbewußtsein manipulieren: in der Madison Avenue. Das ist beinah des Glückes zuviel. So dürfte einem Pfarrer zumute sein, der die geographische Lage der Hölle nachweisen kann.

¹⁾ Deutsch: „Die geheimen Verführer“, Econ-Verlag, Düsseldorf 1956.

Zum Glück ist der Mensch nach Maß der Verkaufsmanager nur eine Erfindung intelligenter, aber nicht allzu intelligenter Zeitkritiker. Wer die „geheimen Verführer“ schuldig spricht, verwechselt nämlich Ursache und Wirkung. Ich behaupte, daß diese Schreckensmänner nichts als Diener von Verhältnissen sind, die sie nicht geschaffen haben und die sie kaum beeinflussen können. Man spricht so viel von der Macht der Reklame. Man sollte häufiger von ihrer Ohnmacht sprechen. Zwei Beispiele: Im Jahre 1958 hat Eisenhower eine Werbekampagne inspiriert unter dem Slogan „Buy something that you need today“. Er wollte den Käuferstreik beenden und die Rezession stoppen. Der Erfolg war unerheblich, denn der Käuferstreik war nicht der Anlaß der Wirtschaftskrise, sondern die Folge. – Seit Jahren wendet sich Wirtschaftsminister Erhard werbend an die Öffentlichkeit. In vorbildlich gestalteten Anzeigen erklärt er die Grundzüge der sozialen Marktwirtschaft, die Notwendigkeit beständiger Preise und mahnt die Verbraucher zur Disziplin. Aber an jedem Jahresende werden wichtige Tarife gekündigt und die Lohn-Preis-Spirale macht wieder eine Drehung. Die Macht der Verhältnisse ist größer als die Macht der Reklame. In dem Bestseller *Madison Avenue, USA* (deutsch 1959 erschienen im Verlag für Politik und Wirtschaft, Köln) vergleicht Martin Mayer die Werbung mit dem Wind. Blase er in Richtung einer Strömung, so scheine er Bewegung hervorzurufen. Blase er gegen die Strömung, so blase er umsonst. Tatsächlich versuchen die Werbepsychologen gar nicht, die Strömung zu beeinflussen, sondern sie beschränken sich darauf, sie zu erforschen. Sie wollen herausbekommen, wie die Objekte beschaffen sein müssen, um gut schwimmen zu können. Oder sie suchen einen Strom für überflüssige Objekte. Servilität ist ein Stigma dieser Branche, das muß man aus Martin Mayers umfassender Darstellung folgern. Einer der führenden „heimlichen Verführer“, Ernest Dichter, Präsident des *Institute for Motivational Research Inc.* in New York sagt: „Wenn eine Überredung . . . vor sich geht, dann ist es unser Kunde, der . . . überredet wird, sein Produkt oder seine Dienste zum Wohle der Verbraucher zu verbessern . . . Auf diese Weise hat die Motivanalyse oftmals die Funktion eines ‚obersten Gerichtshofes‘ für den Verbraucher und ist mitunter die einzige Stelle, wo er überhaupt seine Stimme erheben kann.“

Aber die „heimlichen Verführer“ sind keine Wohltäter der Menschheit, sondern mehr oder minder ehrliche Makler, welche die Wünsche von Produzenten und Konsumenten miteinander in Einklang bringen müssen. Beide Partner wollen etwas haben: die einen Profit, die andern – ja, was wollen die Verbraucher eigentlich? Das ist selbstverständlich die Kernfrage der Motivforschung. Der Verbraucher will jung, erfolgreich, beliebt und begehrt sein, will frei, sicher und klug sein, er will bequem und tätig zugleich leben, will gut informiert sein und Unangenehmes nicht zur Kenntnis nehmen. Mit einem Wort: der Verbraucher will das Unmögliche. Wenn er es nicht bekommt, ist er nicht zufrieden. Er ist dann wenig tauglich zur Arbeit, unlustig beim Vergnügen, schwer zu lenken, neigt zu radikalen Ideen, zum Selbstmord und wählt womöglich gar die Regierungspartei nicht. Also muß man den Verbraucher zufriedenstellen. Das ist primär Sache des Politikers, doch der Politiker tut sich dabei schwer, denn er hat nur Argumente zu bieten und Versprechungen zu machen. Manchmal nicht einmal das. Der Produzent aber bietet Handgreiflicheres. Seine Produkte sind zwar keine Argumente, werden aber als Argumente für die Richtigkeit der Weltordnung und die Qualität der Staatsform aufgefaßt. Die Industriegüter sind soziale, sie sind politische Kräfte. Die Reklame vollbringt ihre entscheidende

Leistung bei der Umdeutung der materiellen Werte in ideelle. (Von Käufen zur Bedarfsdeckung ist hier nicht die Rede. Dieser Aufsatz hat nur Geltung im abendländischen Wohlstandsgebiet. Schon in Mitteldeutschland hat man ganz andere Sorgen.) Die Reklame erhebt Fruchtsaft zum Vehikel des Glücks, den Füllhalter zum Symbol der Prominenz. Orangen vermitteln jugendliche Spannkraft, man offeriert Rasenmäher mit der Begründung, die Rasenpflege sei das Hobby der Erfolgreichen. Man annonciert Spirituosen als Kitt unverbrüchlicher Freundschaften. Der Verbraucher will begehrenswert erscheinen, also braucht er ein Neid erregendes Auto, er will frei sein, also interessiert man ihn an Freikörperkultur. Sicherheit vermittelt, wenn man der Reklame glauben darf, eine besondere Sorte von Unterwäsche. Das Viertelliter Klugheit kostet 50 Pfennig, denn wer klug ist, trinkt Prominella, also trinkt man Prominella und schon ist man klug. Zur Gemütlichkeit verhilft eine gute Zigarre, zur Tätigkeit die Rätselzeitung, auf angenehme Weise informiert das desinformierende Boulevardblatt.

Die Motivforschung muß dem Produzenten klarmachen, daß sich zuwenig Leute für sein Präparat interessieren, wenn es nicht ein ganz besonderes Präparat ist. Der vom Motivforscher geleitete Werbefachmann ist in der Tat ein Menschheitsbeglückter – allerdings einer, der mit Ersatzmitteln arbeitet. Es liegt kein Grund vor, Leute zu diabolisieren, die mit solchen Taschenspielerereien ihr Glück versuchen und machen. Der Reklamemann ist nicht Herr der Lage. Er macht sich die Lage zunutze. Das tut der Fabrikant auf seine Weise ebenfalls, und der Verbraucher tut es auch. Den Motivforscher trifft allenfalls insofern ein größerer Vorwurf, als er mehr Einsicht hat als der Durchschnittsverbraucher und wohl auch der Durchschnittsfabrikant. Eine solche Nuance würde unmöglich ausreichen, um den Werbepsychologen zur rechten Hand des Teufels zu ernennen. Der Werbepsychologe ist vielmehr deswegen unbeliebt, weil man sich durch ihn beleidigt fühlt. Man will es ihn büßen lassen, daß die Motive, welche das Massenverhalten bestimmen, nicht intelligenter und edler sind. Er hält einem ja die Dummheit ständig vor Augen und Ohren, als Reklame nämlich. Und dann veröffentlichen sie sogar Artikel und Bücher über die Unvernunft der Verbraucher. Diese Bücher werden auch noch Publikumserfolge. Die Marktforscher fanden, schreibt Packard, daß man nicht annehmen dürfe, daß die Leute wissen, was sie wollen. Und er beweist das sehr eindrucksvoll. Wenn man Verbrauchern ihre Unvernunft vorhält, dann wundern sie sich – über die Unvernunft der andern. Mit dieser Unvernunft muß die Reklame rechnen. Sie kann nicht vernünftiger sein als der Verbraucher, an den sie sich wendet. Wer über die Reklame schimpft, der schimpft also über sich selbst, über seine eigenen Verbraucher-Gewohnheiten. Die Schizophrenie dieser Situation wird wenigstens teilweise dadurch gemildert, daß die Schimpfenden nicht so stark reklamehörig sind wie das Gros der Verbraucher, das durchaus positiv auf die Reklame reagiert.

Da die Reklame also nur Auswirkung eines allgemeineren wirtschaftlichen und mentalen Zustandes ist, weist sie zurück auf die bestimmende Kraft des Zeitalters: die Vermassung, ein Problem der Qualität, nicht nur der Quantität. Die Massengesellschaft braucht glücklicherweise hier nicht noch einmal beschrieben zu werden. Auf sie einzuwirken wird immer schwerer. Die Reklame muß die Begehrlichkeit immer von neuem anstacheln. Vor dem Kauf muß das Produkt als Erfüllung hingestellt werden, nach dem Kauf muß der Käufer schon wieder darauf hingewiesen werden, daß es etwas Neues, Besseres, Schöneres,

freilich auch Teureres dieser Art gibt. Ein Werbegrundsatz von General Motors: Wir müssen dem Kunden jedes Jahr unsern alten Wagen so schlecht machen, daß er unsern neuen kauft. Das ist doppelt schwierig, weil grundlegende Verbesserungen nach Möglichkeit vermieden werden. „Die Anzeigenwerbung, nicht mehr durch die Notwendigkeit getrieben, Menschen zu überzeugen, erweckt den Anschein studierten Wahnsinns“, sagt Russell Lynes, der Chefredakteur von „Harper's Magazine“. Und das gilt nicht nur für Annoncen.

Natürlich könnte man auf die Gesellschaft auch mit Vernunftgründen einwirken. Aber das ist umständlich und langwierig. Und der Erfolg ist auf die Dauer zweifelhaft. Denn das rationale Verhalten stellt nur eine dünne Oberschicht dar, das wurde schon Ende des vorigen Jahrhunderts durch Nietzsche, Freud und Pareto erkannt. Information statt Reklame würde so klingen: „Die Zahnpasten A und B sind gleichwertig, auch der Preis ist derselbe, denn die Tube B wirkt nur durch die ausladende Verschußkapsel und den raffinierten Aufdruck größer. Trotzdem sollen Sie A kaufen, denn der Fabrikant hat es nötiger.“ Das wäre eine ehrliche Argumentation, aber es ist klar, daß sie keine Aussicht auf Erfolg haben würde. Selbst wenn der Käufer gewillt wäre, sich nach solchen Ratschlägen zu richten, dann wäre die Konkurrenz nicht einverstanden, daß der Rivale auf diese Weise unterstützt wird. Ein weniger lauterer Wettbewerb ist erfolgversprechender. Die finanziell bedrohte Firma setzt alles auf eine Karte, erhöht den Werbeetat in selbstmörderischer Weise, und die Verbraucher, beeindruckt von der Allgegenwart der Marke und bestochen durch den Hinweis auf einen imaginären, soeben entdeckten, aber in der Natur schon seit Jahrmillionen segensreichen Wirkstoff, stürzen sich auf die Paste A. Indes grübelt die Konkurrenz über einem anderen Dreh. Und so auf allen Gebieten.

Werbung setzt Egoismus voraus. Reklame ist Wettbewerb um die Summe, welche der Verbraucher jeden Monat über sein Existenzminimum hinaus zur Verfügung hat. Dieser Rest würde ohne Zweifel auch ohne Reklame ausgegeben werden. Geworben wird nur deswegen, weil Produzenten nicht dulden wollen oder können, daß der Verbraucher das überflüssige Geld seinen natürlichen Neigungen gemäß ausgibt. Sie lenken seine Begehrlichkeit in ihnen genehme Richtung. Am meisten wirbt in Westdeutschland die pharmazeutische Industrie. An zweiter Stelle stehen die Waschmittel-Firmen, an dritter die Textilfabriken.

Ist Reklame wirklich ein Symptom des Wettbewerbs? Es muß einmal vom Unterschied zwischen der Wirtschafts-Ideologie und der Wirtschafts-Praxis gesprochen werden. Das liberale Credo besagt, Konkurrenz regle den Handel. Sie gewährleiste, daß der Tüchtige angemessenen Profit erhalte und der Untüchtige auf der Strecke bleibe, und zwar nicht nur zum Wohle der Konkurrenz, sondern auch zum Wohle des Verbrauchers, der ganzen Wirtschaftsstruktur, letztlich also sogar des Konkursmachers selbst. Die Konkurrenz halte den Produzenten davon ab, unangemessene Preise zu fordern sowie seine Arbeiter und Lieferanten auszubeuten. Der Wettbewerb sei auch der Motor des Fortschritts. Nicht nur die finanziell Schwachen, auch die Phantasielosen, die Feigen, die bequem Gewordenen gingen im wirtschaftlichen Wettkampf zugrunde, aus dem die Starken, Mutigen, der Zukunft Aufgeschlossenen neue Kräfte ziehen. Eine nach diesem Regulativ eingestellte Wirtschaft könne die staatliche Einmischung entbehren. Das Eingreifen des Staates sei sogar schädlich, es störe das fein ausbalancierte Kräftespiel und schädige den Organismus.

Der Wirtschaftsinitiative des Staates begegnet man mit Mißtrauen und Widerstand. Staatliche Maßnahmen werden als überflüssig und verschwenderisch angesehen, als unbefugt und störend, als anmaßend und autoritär. Der Reklame fällt die Rolle des Signals für den Wettbewerb zu. Man kann sie zur Apotheose der freien Wirtschaft emporargumentieren.

Aber das offizielle Bekenntnis zum Wettbewerb und zum Individualismus wird durch die Praxis erheblich modifiziert. Dadurch ändert sich auch die Bedeutung der Reklame. Es mag sein, daß die klassischen Wirtschaftsgrundsätze in kleinen und mittleren Werken unverändert gelten. Die Verhältnisse sind dort noch sozusagen urtümlich, also mit den Gründerjahren des Frühkapitalismus vergleichbar: ein Handwerksbetrieb wird zur kleinen Fabrik, die sich durch bessere Qualität und günstigere Preise auszeichnet, welche durch geschickte Werbung ins rechte Licht gesetzt werden. Oder die Gründung erweist sich als nicht lebensfähig, die Wachstumskrisen verlaufen tödlich. Das ist der klassische Verlauf. Aber die Klassik ist längst vorbei. Es ist charakteristisch für die industrielle Struktur von heute, daß sich die wirtschaftliche Macht in einer kleinen Zahl von Mammut-Unternehmungen zusammenballt. Während vom freien Wettbewerb und vom Kampf aller gegen alle zum Wohle des Verbrauchers gesprochen wird, werden Machtzusammenballungen gebildet, Kapitalien zusammengefaßt, Kartelle gruppiert, Preisabsprachen gemacht. Es tauchen zwar neue Unternehmungen auf, aber oft sind sie von großen Firmen eines anderen oder eines verwandten Industriezweiges unterstützt. Tochterfirmen und Holdinggesellschaften werden gegründet. Dank dieser Verflechtungen dient die Reklame im Bereiche des big business mehr der Meinungsmache als dem Wettbewerb. Es werden Scheinkämpfe ausgefochten zwischen der Margarine X und der Margarine Y, die beide von der gleichen Firma hergestellt werden. Auch deswegen ist die sogenannte „vergleichende Werbung“ verpönt oder gar verboten. Ich darf zwar Schriftsteller miteinander vergleichen, aber keine Seifenstücke. Es gibt eine Buchkritik, aber keine Seifenkritik. Denn die Verlage konkurrieren wirklich miteinander. Freilich schwindet der prinzipielle Unterschied zwischen Buch und Seife in dieser Zeit immer mehr. Auch Bücher sind heute „zum alsbaldigen Verbrauch“ bestimmt und werden wie Modeartikel lanciert. Dadurch wird zuweilen die Buchkritik auf jene Ebene, auf den optimalen Tiefstand der Werbung geschoben, zu dem sie ohnehin längst tendiert.

Es ist nicht üblich, im big business von Profit zu reden. Kein Unternehmer ist heute eingestandenermaßen darauf aus, Geld zu „machen“, obwohl das Gewinnstreben selbstverständlich auch heute der verläßlichste Motor der Wirtschaft ist. Offiziell geht es um Höheres. Die erzielten Gewinne gelten vor allem als Beweis für die Qualität des Produktes und damit für den Dienst, den die Firma mit ihrer Produktion der Öffentlichkeit leistet. Der Gewinn gilt als Garantie für die Leistungsfähigkeit und die Lebenskraft der Firma und damit auch der Gesellschaftsordnung. Der bedeutende Produzent gefällt sich in der Rolle des Wächters über das Wohl der Gesellschaft. Wenn er die Senkung von Steuern, höhere Tarife oder Lockerung einer Restriktion fordert, so tut er es mit dem Hinweis auf den Nutzen, den die Gesellschaft vom Nutzen der Firma hat. Zwar pflegen die Forderungen auf günstigere Erlangung eines höheren Profits hinauszulaufen, doch dieses Interesse spielt in der Argumentation keine Rolle. Der Fabrikant spricht als Förderer des allgemeinen Wohlstandes und als Anwalt der Vernunft zur Regierung und zum Verbraucher. Das ist der Ton

der vornehmen Reklame, die sich um „public relations“ müht. Diese Art der Werbung soll nicht durchaus als Heuchelei bezeichnet werden. Der Produzent fühlt die prätendierte Verantwortung tatsächlich, er kommt ja auch seinen sozialen Verpflichtungen tatsächlich nach, aber mit diesem Ethos, diesem „social design“, werden die materiellen Motive kaschiert. Die Werbung um Vertrauen ist also nur graduell, nicht prinzipiell verschieden von der altbewährten groben Aufforderung „Kauf bei mir und nicht beim andern“. Die geschäftlichen Motive haben eine materielle Werktagskluft und ein ideelles Sonntagsgewand.

Da die Werbung so kostspielig und mehr oder minder töricht ist, könnte man auf die Idee kommen, es sei besser, daß eine neutrale Instanz die Kaufkraft dorthin lenkt, wo sie im Interesse der Verbraucher und der Gesamtwirtschaft am wünschenswertesten ist. Das wäre ein Fall von fürsorglicher Zwangswirtschaft, der natürlich utopisch ist. Zwangswirtschaft – fürsorglich oder nicht – wäre kein Ausweg. Zwar träte die Reklame dann weitgehend zurück und es würde viel Geld gespart, aber das dann notwendige staatliche Kontrollsystem wäre teurer. Obendrein würden dann die bekannten Lähmungserscheinungen der Zwangswirtschaft eintreten. Paart sich Zwangswirtschaft mit Diktatur, dann tritt an die Stelle der Werbung für Waren die Werbung für Weltanschauung. Vor der Ideologie treten Fragen der Rentabilität selbstverständlich zurück. Eine Diktatur hat besondere Werbemethoden, die nicht in Werbefachschulen gelehrt werden: Einschüchterung, Zwang, Diffamierung von Andersdenkenden, Rechtsbeugung, politischer Mord und anderes dieser Art. Demokratien empfehlen sich immer mehr in der Art der Markenartikel-Industrie. Bei der letzten Senatswahl in Bremen wurde für den Spitzenkandidaten eine Werbekampagne entwickelt, die durchaus einem Markenartikel hätte gelten können. Der Werbefeldzug hatte drei Slogans, die in drei Phasen publiziert wurden. Erste Phase: „Alles für Bremen“, mit Bildern vom Aufbau der Stadt. Zweite Phase: „Kaisern für Bremen“, mit Bildern von Kaisern. Dritte Phase: „Alle für Kaisern“, mit Bildern von Kaisern und einer Durchschnittsfamilie.

Dieses System würde, angewandt auf eine Milchwerbewoche, folgende Etappen ergeben: „Alles für die Volksgesundheit“ – „Milch für die Volksgesundheit“ – „Alle trinken Milch“. Mit so einem Dreisatz kann man den Milchkonsum steigern, den Zigarettenverbrauch erhöhen, den Seifenumsatz vergrößern, den Pillenabsatz beschleunigen, einen Bürgermeister oder Staatspräsidenten durchsetzen. Die Methoden der Beeinflussung sind also nicht an ein Objekt gebunden. Sie gewährleisten der Wählerschaft, „daß sie nie die volle Wahrheit über irgend etwas zu hören bekommen wird“, schreibt *Aldous Huxley* in *Brave New World Revisited*). Beeindruckt von den Erfolgen der Reklame, die sich nicht an die Vernunft wendet, sondern an die Triebe, wenden die Politiker die gleiche Methode an. Ein Reporter fragte die kalifornische Werbeagentin Leonie Baxter, ob ihre Firma den Rekord von siebenzig erfolgreichen Wahlkampagnen auch erreicht haben würde, wenn sie für die andere Seite gearbeitet hätte. Frau Baxter erwiderte: „Ich bin überzeugt, wir hätten fast jede davon gewonnen.“ Eine Wahlkampagne der Republikanischen Partei hat der Werbefachmann Rosser Reeves geleitet. Reeves sagte später: „Ich stelle mir einen Mann in der Wahlzelle vor, wie er vor den zwei Hebeln der Abstimmmaschine zögert, etwa wie in der Drogerie bei der Wahl zwischen zwei Tuben Zahnpaste. Seine Wahl wird auf die Marke fallen, die am tiefsten in sein Gehirn eingedrungen ist.“ Auch hier Verzicht auf Verstand

*) „Dreißig Jahre danach“, Piper-Verlag 1960.

und Appell an das Gefühl. Soziale, religiöse, nationale, rassische Sentiments ersetzen Argumente. Keine Prinzipien, sondern aufgeputzte Gefühle. Das Getobe Chruschtschows im Oktober 1960 vor der UNO nahm den letzten Zweifel, daß auch er ein Schausteller ist.

Das alles ist nichts Neues. Die römischen Kaiser machten Eigenreklame, der tödliche Aschenregen auf Pompeji hat 1600 Wahlauftrufe für 100 Kandidaten konserviert. In der Antike gab es Werbung für Waren und Dienstleistungen. Die erste Aussprache zwischen Erzeuger und Verbraucher in der Art der public relations wurde von Jakob Fugger veranlaßt. Auf die sogenannte „unterschwellige Wahrnehmung“, welche die „geheimen Verführer“ nun für Reklame auszubeuten trachten, hat vor mehr als 250 Jahren Leibniz hingewiesen.

Im einzelnen, wie gesagt, nichts Neues, und doch allgemeine Beunruhigung. Sogar Grund zur Beunruhigung, denn wenn auch nur alte Formen der Verhaltenslenkung intensiviert worden sind, so ist die Wirkung auf den hedonistisch eingestellten Massenmenschen besonders riskant, da sich die negativen Nebenwirkungen an sich durchaus erwünschter Praktiken im modernen Massenstaat ins Katastrophale multiplizieren können. Das wirtschaftliche und gesellschaftliche Gleichgewicht ist labil, sofern es nicht auf Verantwortungsbewußtsein von Produzenten und Konsumenten gründet. Doch Verantwortungsbewußtsein ist nicht zu erwarten von einer Gesellschaft, die dazu erzogen wird, die Erscheinung für das Wesen zu nehmen; die nicht nach dem Sein, sondern nach dem Schein fragt. Man orientiert sich an Äußerlichkeiten, am „industrial design“, am „political design“, am „religious design“. Die Gesellschaft funktioniert auf optische Impulse hin, wie der Verkehr. Überall werden „Augenfallen“ aufgestellt. Psychotechniker veranlassen den Massenmenschen zum Funktionieren. Er ist ein Funktionär der Verhältnisse. Das ist eine Tugend in einem tugendhaften Staat und ein Verbrechen in einem verbrecherischen. Die Möglichkeit zur Kontrolle ist kaum gegeben, sogar die Kontrollmöglichkeiten werden manipuliert, und es fehlt schon weitgehend der Wille zur Kontrolle. Reklame ist das auffälligste Symptom dieser Welt der Labilität und Indifferenz.

Es gibt zwei Reaktionen auf diese Verhältnisse, die sozusagen unterbewußt bewußt sind, denn das Bewußtsein eines unverantwortlichen Verhaltens läßt sich nicht völlig verdrängen. Diese zwei Reaktionen sind Trotz und Angst. Über den Trotz hat sich schon Ortega y Gasset geäußert: „Charakteristisch für die Gegenwart ist es, daß sich die gewöhnliche Seele über ihre Gewöhnlichkeit zwar im klaren ist, zugleich aber die Unverfrorenheit besitzt, für das Recht der Gewöhnlichkeit einzutreten und es überall durchzusetzen.“ Angesichts der Kollektivangst vor Kollektivstrafe für gemeinsame Schuld an den Verhältnissen tröstete François Mauriac: „Die Menschheit hungert und dürstet nach Vergebung . . . Es gibt eine Hand, die immer und ewig ausgestreckt ist, sie wieder aufzurichten, ewig bereit, ihre Stirne zu berühren, um freizusprechen.“ Es ist die Hand des Motivforschers, denn er weiß: „Die eigentliche Aufgabe des Verkäufers besteht darin, das Schuldgefühl zu beschwichtigen und ein moralisches Alibi für den Kauf zu geben“. Das letzte Zitat stammt von dem Motivforscher Ernest Dichter. Er hat den moralischen Katzenjammer des glücklich prosperierenden Lebens durchaus erkannt und begegnet dem Symptom mit einem Palliativmittel, der oberflächlichen Einsicht mit einer oberflächlichen Kur. Denn die Reklame ist ein Phänomen der Oberfläche. Sie überdeckt einen drohenden Abgrund, den absoluten Tiefstand. Vielleicht wird der absolute Tiefstand einmal der optimale sein.

WILHELM SCHOOF ZUM ABSCHLUSS DES GRIMMSCHEN WÖRTERBUCHES

Die Vollendung des hundertjährigen Wörterbuches der Brüder Grimm ist ein Markstein in der Geschichte der Grimm-Literatur und ein Ereignis von nationaler und weltgeschichtlicher Bedeutung. Denn das Grimmsche Wörterbuch ist ein Nationalwerk der deutschen Sprache, wie es kaum eine Sprache der Welt besitzt, das andere Völker nachzuahmen versucht haben, das aber bis heute unerreicht dasteht und einen unerschöpflichen Schatz deutschen Geisteslebens enthält. Trotz aller äußeren und inneren Schwierigkeiten, mit welchen das Wörterbuch auf seinem hundertjährigen Weg zu kämpfen gehabt hat, trotz unbestreitbarer Mängel und fehlender Einheitlichkeit bleibt es eins der stolzesten Erzeugnisse deutschen Geisteslebens, das Jahrhunderte überdauern und das Andenken derer, die es geschaffen haben, überstrahlen wird, so wie es Jacob Grimm am Schluß seiner Vorrede zum ersten Band des Wörterbuches 1854 ausgesprochen hat: „Aller eitlen Prahlucht feind darf ich behaupten, daß, gelinge es das begonnene schwere Werk zu vollführen, der Ruhm unserer Sprache und unseres Volkes, welche beide eins sind, dadurch erhöht werde.“

Wie Jacob Grimm bei allen seinen Arbeiten als höchstes Ziel das Vaterland im Auge hatte, hoffte er, durch das Wörterbuch als ein Nationalwerk unmittelbar dem deutschen Vaterland zu dienen und alles zu fördern, was wir an nationalen Gütern besitzen und pflegen. Es kam ihm dabei auf eine Erweckung und Zusammenfassung aller geistigen Kräfte der Nation zu einer „ungehemmten Einheit“ an. Er glaubte, daß durch eine vereinfachte und einheitliche Rechtschreibung sich das „zerrissene, ermattete“ Deutschland zu einer neuen Einheit erheben werde. Wenn dieser Plan auch nicht zu einer erhofften Ausführung kam, so begrüßte das Publikum das Erscheinen des Wörterbuches als eines Nationalwerkes „unserer angestammten, uralten Sprache, an der unsere Volkskraft und Dauer hängt“. Man sah in dem Wörterbuch „eine der größten nationalen Unternehmungen“, wie das Literarische Zentralblatt 1852 (Seite 330) schrieb. Karl Weigand in Gießen, dem ein Urteil auf Grund einer langjährigen Wortforschung zustand, hat das Grimmsche Wörterbuch ein „wahrhaft vaterländisches Werk“ genannt, ein Werk, „das auf lange Zeit unerreichbar sein wird und um welches unser Volk von dem Ausland beneidet werden wird“. Ähnlichen Gedanken gab Dahlmann in einem Brief vom 30. März 1858 Ausdruck: „Ich bin überzeugt, daß Ihnen das Vaterland und was man im wärmsten Sinne das deutsche Volk nennt, keine Gabe herzlicher und dauernder danken wird als die Vollführung des Wörterbuches.“ Wie stark Jacob Grimm von dem nationalen Gedanken bei der Abfassung des Werkes, von dem er wußte, daß es „einen sichtbaren und unmittelbaren Einfluß auf Gründung und Belebung unserer Nationalität hat“, geleitet wurde, beweisen die Worte in der Vorrede zum ersten Band, die er am 2. März 1854 niederschrieb: „Deutsche, geliebte Landsleute, welches Reiches, welches Glaubens ihr seid, tretet ein in die euch allen aufgethane Halle eurer angestammten uralten Sprache. Lernet und heiligt sie und haltet an ihr, eure Volkskraft und Dauer hängt an ihr. Noch reicht sie über den Rhein in das Elsaß bis nach Lothringen, über die Eider tief in Schleswig-Holstein, am Ostseegestade hin bis nach Riga und Reval, jenseits der Karpathen in Siebenbürgens altdakisches Gebiet. Auch zu euch, ihr ausgewanderten Deutschen, über das salzige Meer gelangen wird das

Buch und euch wehmüthige liebeliche Gedanken an die Heimatsprache eingeben oder befestigen, mit der ihr zugleich unsre und eure Dichter hinüber zieht, wie die englischen und spanischen in Amerika ewig fortleben.“

Wie auf das Vaterland hat das Grimmsche Wörterbuch auch auf das Ausland anregend und anfeuernd gewirkt und weltgeschichtliche Geltung erlangt. Wie Jacob Grimms deutsche Grammatik Vorbild für andere Sprachen geworden ist, z. B. für die romanischen Sprachen durch die Grammatik von Friedrich Diez, für die slawischen durch Miclosich, für die keltischen durch Zeuß, so wirkte sein Wörterbuch vorbildlich für andere Nationen und hat ihnen nicht wenig zur Einheit und Geschlossenheit verholfen. Nach dem Muster des Grimmschen Wörterbuches entstand das französische Wörterbuch von Littré, das große Wörterbuch der niederländischen Sprache, das Oxforder Wörterbuch, dem Sir J. Murray sein ganzes Leben bis zum Martyrium widmete und bei dessen Vollendung der englische Ministerpräsident die Festrede hielt, ferner das Tschechische Wörterbuch von Jungmann, durch welches die tschechische Sprache recht eigentlich erst wieder ihre Daseinsberechtigung erhalten hat. Etwas Ähnliches wie das Grimmsche Wörterbuch gab es bis dahin noch nicht. Zwar sollte das italienische *Vocabularia della Crusca* ursprünglich als Vorbild dienen, wurde aber schon bald durch einen vollständig neuen und vortrefflichen Plan weit überflügelt. Als ein Vorläufer kann Friedrich Nicolai bezeichnet werden, der in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts einen Plan zu einem Wörterbuch entwarf, wie er Samuel Johnson 1775 vorschwebte mit seinem englischen Wörterbuch, dessen Leistung noch heute als Vorbild der englischen Wortschreibung und Wortbedeutung hochangesehen dasteht.

Auch auf das deutsche Inland gab das Grimmsche Wörterbuch den Anstoß zu einer ganzen Reihe kleinerer Wörterbücher bis auf unsere Zeit. Am 5. Februar 1859 stellte Jacob Grimm in einem Brief an Gervinus fest, daß gegenwärtig sechs deutsche Wörterbücher auf einmal unter der Presse seien. Er betrachtete sie als Konkurrenzunternehmen, die es der Natur der Sache nach aber gar nicht sein konnten, und meinte: „Es bleibt doch gehässig, einen lange voraus dem Publikum angekündigten Plan gerade, wo er in Ausführung tritt, durch Nebenarbeiten empfindlich und gefährlich zu stören, angelockt durch äußere Vorteile, die das Werk zu bieten scheint.“ Wenn auch „Halbkenner der deutschen Sprache“ wie Wurm und Daniel Sanders darunter waren, denen es weniger auf die Verbreitung klarer Erkenntnis als auf das Geldverdienen ankam, so waren doch andere Wörterbücher einem wirklichen Bedürfnis entgegengekommen und dem Bestreben, das zu bieten, was man in dem großen Wörterbuch vermißte. Hier ist vor allem das ausgezeichnete Wörterbuch der deutschen Sprache von Karl Weigand zu nennen, das Jacob Grimm selbst als eine „grundehrliche, aus genauestem Forschen hervorgegangene Arbeit“ bezeichnete, ferner das von W. von Gutzeit, das er auch eine „fleißige, sehr brauchbare Arbeit“ nannte. Diese Wörterbücher, bis auf die neueren von Kluge¹⁾, Paul²⁾ und Heyne³⁾, so verschieden sie in Anlage und Brauchbarkeit sein mögen, suchten gerade das zu ersetzen, was dem Grimmschen Wörterbuch fehlte: die Vereinigung strenger wissenschaftlicher Forschung

¹⁾ Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 17. Auflage von W. Mitzka (Berlin 1957).

²⁾ Hermann Paul, Deutsches Wörterbuch, 5. Auflage von W. Betz (Tübingen 1957).

³⁾ Moritz Heyne, Deutsches Wörterbuch, 3 Bände 1890–95, 2. Auflage in 1 Bd.

mit dem praktischen Gebrauch und den Anforderungen des täglichen Lebens. Was man dort vergeblich suchte, wurde hier dem Publikum in einer Darstellung geboten, die auch dem Laien verständlich schien und ihn anziehen mußte.

Damit kann dem Grimmschen Wörterbuch kein Abbruch geschehen. Sein Grundwert bleibt unvergänglich und das Verdienst der Brüder Grimm, ein solches Werk geschaffen zu haben, unangefochten und unantastbar. Denn es ist nach einem so vorzüglichen Plan entworfen, daß, wie Wilhelm Scherer bemerkt, „man in alle Zukunft voraussichtlich nie daran denken wird, die Fundamente, die hier gelegt sind, noch einmal neu zu legen“. Wie sehr das Grimmsche Wörterbuch anregend für ähnliche Arbeiten wirkte, beweist das Beispiel von Moritz Heyne. Als das Wörterbuch der Brüder Grimm Ende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts erneut ins Stocken geriet, griff Ministerialrat Althoff vom preußischen Ministerium ein und berief Professor Moritz Heyne von Basel nach Göttingen, gab ihm Assistenten und Gelder und vertraute auf eine flotte Fortsetzung des Wörterbuches. Aber während dieser seine Assistenten und sein ganzes Seminar in die Wörterbucharbeit einspannte, begann er selbst 1890 ein ausgezeichnetes Wörterbuch in drei Bänden und widmete ihm seine ganze Kraft. Er befolgte damit das Gegenteil von dem, was Jacob Grimm in der Vorrede zum Wörterbuch als Ideal aufgestellt hatte: er warnte vor den „Gebrechen und Hemmungen“ einer gesellschaftlichen Bearbeitung und empfahl „alle eigentliche Last und Bürde der Arbeit in eines oder weniger Hände zu geben, die dazu den wahren Beruf in sich tragen“.

Durch mehrere Kriege und zwei Weltkriege mit ihren nachteiligen Folgen hat das Grimmsche Wörterbuch allen Gewalten zum Trotz sich bis zu seiner Vollendung glücklich durchgesetzt. Es ist ein weiter Weg von der ersten Lieferung im Mai 1852 und der letzten Lieferung im September 1960. Mit Ehrfurcht und Staunen erfüllt es uns, wenn wir die ersten drei starken, eng gedruckten Bände überblicken. Wir bewundern die gigantische Arbeitskraft, den alle Begriffe übersteigenden Pflichteifer des alternden Gelehrten, der volle 298 Bogen engsten Druckes in etwa zwölf Jahren eigenhändig zusammengeschrieben hat. Am 20. September 1863, als er die Augen schloß, lagen drei Bände abgeschlossen vor. Mitten in der Bearbeitung des Wortes „Frucht“ hatte ihm der Tod die Feder aus der Hand genommen. Sein Bruder Wilhelm, der den Buchstaben D bearbeitet hatte, war ihm schon am 16. Dezember 1859 im Tod vorausgegangen. Von da an mußten die Nachfolger eintreten, die, verschieden in Arbeitsweise und Veranlagung, nicht alle den gleichen Maßstab an die Riesearbeit legen konnten, aber dennoch über alle Hindernisse hinweg sie heute zum glücklichen Ende geführt haben.

Das Bestreben, „den Wert des Vaterlandes zu erhöhen“ und die Hoffnung, daß der Beginn des Wörterbuches mit dem „Beginn unseres umgestalteten öffentlichen Lebens“ zusammentrifft, waren die tiefsten Beweggründe bei Jacob Grimm für die Übernahme des Wörterbuches. Der Gedanke allein, daß es „einen sichtbaren und unmittelbaren Einfluß auf Gründung und Belebung unserer Nationalität hat“ und das hohe Pflichtbewußtsein, ein einmal begonnenes Werk zu Ende zu führen, banden ihn trotz vieler Widerwärtigkeiten an das Werk. Das deutsche Wörterbuch der Brüder Grimm, das mehr als die anderen Werke unmittelbar dem deutschen Vaterland dienen und alles fördern sollte, was wir an nationalen Gütern besitzen und pflegen, hat Höhen und Tiefen in seiner hundertjährigen Entwicklung und Bewertung aufzuweisen. In Zeiten der Abkehr des nationalen Willens ist

sein Bild verblaßt gewesen, sein hoher Wert vergessen worden. Es hat an sich erfahren müssen, was Jacob Grimm einmal in dem Satz geprägt hat: „Alle Güter des Lebens sind schal, wenn ihnen nicht die Größe und Freiheit des Vaterlandes im Hintergrund liegen“. Heute aber, nach mehr als hundert Jahren ist das Werk in einer Zeit deutschen Aufbauswillens und höchster politischer Spannungen zwischen Ost und West gleichsam als Bindeglied von der Ost-Berliner Akademie der Wissenschaften und der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Godesberg zum glücklichen Ende geführt worden und damit eine Ehrenschuld an die Brüder Grimm abgetragen worden. Erst jetzt sind wir in der Lage, seinen vollen Wert als ein Werk von nationaler und weltgeschichtlicher Bedeutung, das in die Zukunft weist, zu erkennen und zu würdigen, so wie es sich Jacob Grimm einst gewünscht hat, daß es „Im Andenken der Nachwelt haften und nicht schwinden werde“.

H. H. STUCKENSCHMIDT/JUNGE KOMPONISTEN IN DONAUESCHINGEN

Die Musiktage in der Schwarzwaldstadt Donaueschingen, einer süddeutschen Residenz von 10000 Einwohnern, bilden ein Stück moderner Kulturgeschichte. Sie wurden 1921 gegründet, begannen im Zeichen der damaligen Avantgarde mit Werken von Alois Hába, Paul Hindemith, Ernst Křenek, Alban Berg und anderen Zelebritäten der Zukunft, und erfreuten sich der Protektion so arrivierter Männer wie Richard Strauß, Ferruccio Busoni und Arthur Nikisch. Sie erlebten 1950 eine Renaissance, als der Südwestfunk in Baden-Baden ihnen künstlerisch und finanziell unter die Arme griff und haben in den letzten zehn Jahren Uraufführungen einer neuen Phalanx von Komponisten wie Pierre Boulez, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen gezeigt. Zu den Mitwirkenden und Aufgeführten gehörte auch Igor Strawinsky; unter den Experimenten, die man nicht ausschloß, waren Arbeiten von John Cage und ein *Musique Concrète* „Orpheus“ von Pierre Schaeffer.

Das erste Jahrzehnt der auferstandenen Institution schloß mit einem Weekend, an dem zehn Komponisten der Jahrgänge 1890 bis 1937 mit Uraufführungen zu Wort kamen. Als Rahmenveranstaltung wurde ein „*Kaléidoscope de l'Afrique Noire*“ gezeigt, für das der junge Hamburger Boris Konietzko altafrikanische Plastiken, Musikinstrumente, farbige Diapositive und Tonbandaufnahmen mit Negermusik auf ingeniose Art zusammenmontiert hatte. In der barocken St.-Marien-Kirche gab es Motetten des gemäßigten österreichischen Modernisten Anton Heiller.

Der Senior der Festautoren, Bohuslav Martinu, 1959 in der Schweiz gestorben, war mit einem äußerst schwachen Streichquartett (Nr. 4) vertreten. Das Stück ist in Paris im selben Jahr 1937 entstanden, als Martinu die ausgezeichnete, am Prager Nationaltheater uraufgeführte Oper „*Julietta*“ schrieb. Paradoxerweise vertrat das von Reminiszenzen an Dvořák und Smetana, mitunter an Strawinskys „*Histoire du Soldat*“ zehrende Werk die USA, deren Staatsbürger Martinu 1952 geworden war.

Als zweiter in der Altersliste stand der 1893 geborene Alois Hába (Prag). Er ist seit vierzig Jahren unbeirrbarer Prophet einer Musik mit kleineren Intervallen als unsere Halbtöne. Sein genial überschärftes Ohr unterscheidet Viertel-, Sechstel- und Zwölfteltöne so genau wie wir die traditionellen Sekunden. Wie die meisten Donaueschinger Werke ist auch sein vierteltöniges 12. Streichquartett im Auftrag des Baden-Badener Rundfunks entstanden. Wer die früheren Arbeiten kennt, wird allerdings (etwa im Vergleich mit der 1930 in München uraufgeführten Oper „Die Mutter“) feststellen, daß Hábas Stil sich völlig gewandelt hat. Früher bildeten die Mikrosekunden und vierteltönigen Intervalle eine neue Syntax, frei von tonalen Gesetzen, gleichsam eine Fortsetzung Schönbergs in einem neuen Ton-system. Das neue Quartett geht von tonalen Vorstellungen aus; es enthält melodisch wie harmonisch traditionelle Musik mit verkürzten oder verlängerten, oft schlechthin „falsch“ wirkenden Schritten. Nur selten, etwa im Unisono des Anfangs oder in einer $\frac{3}{4}$ -Ton-Skala des langsamen Mittelsatzes, wird der fremde Reiz unbekannter Schall-Welten evident. In der Aufführung der beiden tschechischen Werke erwies sich das Prager Novák-Quartett als Ensemble höchsten Ranges. Hába dankte für herzlichen Beifall.

Das Programm dieser ersten Kammer-Matinée leiteten fünf Bagatellen des 53jährigen Wolfgang Fortner ein, zarte, in Spiegelformen, auskomponierten Ornamenten, auf- und abgebauten Akkorden und winzigen Eruptionen geordnete Gebilde von hoher Satzkunst. Aus Fortners Schule ist Dieter Schönbach (geb. 1931) hervorgegangen, mit dessen „Kammermusik 1960“ für 14 Instrumente der Nachmittag ausklang. Die fünf Sätze tragen klang-suggestive Namen aus einer Phantasiesprache: Akúo, Siri I, Melog, Siri II und Khor. Ganz ohne Personalstil, zeigen sie eine gewisse Eleganz des nach-webernschen Konformismus. Mit solchen chromatischen Glissandi, Flatterzungen und Tremoli operiert die etwas hektische Sprache dieser Musikfest-Akademiker.

Bei ähnlichem Stil unendlich viel origineller sind die „Tropi“ des 28jährigen Mailänders Camillo Castiglioni. Sein Kommentar zu dem nur 7 Minuten langen Stück spricht von „bel suono“ (analog zu bel canto), vom Problem des Tempos als formbildender Kraft. Das zirpende Klangbild wird durch Bevorzugung hoher Frequenzen erreicht. Aufgeregt geblasene und gestrichene Episoden wechseln mit einem Adagio des Klaviers, das später mit aufgehängten Becken ein Intermezzo bildet. Zwei Unisonostrecken, mit wechselnden Klangfarben auf den Tönen d^1 und es^3 , schieben sich ein. Im Wechsel der Zeitmaße sich formend, klingt das Stück in ein dynamisch oszillierendes Flötensolo aus; reizvoller Versuch, serielle Technik deutlich hörbar zu machen.

Ähnliche Wege in der scharfen Kontrastierung von Farben und Bewegungstypen geht der Schwede Bo Nilsson. Sein Zehn-Minuten-Stück heißt „Szene 1 für Kammerensemble“. Der dramatische Charakter beschwört Erinnerungen an das japanische Noh-Theater. In unermüdlichem Farbenfluß werden Tutti und Soli konfrontiert. Einem Flötensolo mit Flatterzunge antwortet ein Klavierakkord, dem Geriesel rasender Klavier- und Harfenfiguren die Trompete. Auf lyrische Ruhe folgen rätselhafte Ausbrüche, auf monodische Teile Geräuschmusiken mit Tamtams und Glasflaschen. Eine exotische Note, durch Vibraphon und Xylophon erreicht, unterstreicht den schwärmend-ekstatischen Charakter des Werks. Nilsson, Jahrgang 1937, Benjamin der Autoren, hat das beste Stück der Tage geliefert. Messiaens Einfluß (auch bei Castiglioni) ist positiv in der Konturierung von Klang und Form, negativ in der Überzuckerung mit Klangstaub.

Das Orchesterkonzert am zweiten Tag begann problematisch mit einem Werk von Yoritsune

Matsudaira, der wie Fortner 1907 geboren ist. Seine Idee einer Überbrückung der geistigen Kluft zwischen Ostasiens und Europas Musik ist in früheren Arbeiten („Samai“ für Kammerorchester; „Figures Sonores“) fruchtbar. Er stützt sich auf die alte japanische „Gagaku“-Hofmusik mit ihrer Verbindung von melodischen Linien und Akkorden, einem Unikum der asiatischen Kultur. Seine neue Donaueschinger „Suite di Danze“ knüpft an die „Bungaku“-Tanzbegleitung der Hofmusik an. Durch Verwendung dreier Orchester, die rhythmisch und melodisch unabhängig, nur durch die gleich lange Dauer der fünf Sätze verbunden, musizieren, will Matsudaira – wie Boulez – den Zufall ins Spiel bringen. Das Ergebnis ist Chaos. Für den Laien bleiben die Anspielungen an „Gagaku“-Klänge, namentlich die vieltönigen Akkorde der Shô-Mundorgel, verborgen; für den Kenner Japans wollen sie nicht mit den Streicher- und Hörnerfarben verschmelzen. Den vereinten Kräften von drei Dirigenten (Hans Rosbaud als Gottvater; ihm zur Rechten und Linken Pierre Stoll und Hilmar Schatz) gelang es nicht, den dreifachen Musikstrom von 18 Minuten zur Gestalt zu formen. Matsudaira dankte für einen von Protesten getrübbten Erfolg.

Das radikalste Stück stammte von dem 27jährigen Polen Krzysztof Penderecki. Seine „Anaklasis“ gewinnt aus Verbindung von Streichern und Schlagzeug eine Fülle neuer, geräuschartiger, von elektronischem Schall inspirierter Klänge. Vierteltöne knirschen in engster „tone cluster“-Lage; Glissandi und Flageolets werden raffiniert verbunden; Griffe in die Saiten ergänzen den Klavierton im Geiste Henry Cowells; eine Parade koloristischer Einfälle eilt vorüber, bis alles in einem logisch abschließenden Diminuendo verhallt. Virtuoses Formgefühl wird mobilisiert gegen die konzise Gestalt. Als ein Teil des Publikums rebellierte, antwortete Rosbaud mit einer Wiederholung des 7¹/₂-Minuten-Stücks, die ungeteilten Erfolg fand. Den Komponisten muß man sich merken; das Werk bleibt im experimentellen Bereich.

Wie so oft bei Olivier Messiaen stehen in seiner „Chronochromie“ (= Zeitfarbe) großartig inspirierte neben äußerlich deskriptiven Teilen. Die 32 Zeitwerte, die Messiaen verwendet haben will, sind mit dem Ohr nicht zu erfassen. Für Klang und Melodik sind „Vogelgesänge aus Frankreich, Schweden, Japan, Mexiko, und Geräusche von Wasserfällen der französischen Alpen“ kopiert worden. Zwischen den Vogelchören und dickflüssig überladenen Orchesterstrecken stehen blendende Spiele der Idiophone, Szenen für Xylophon, Glocken, Metallophon in rhythmischem Staccato und asiatisch-endloser Wiederholung. Messiaens Phantasie ist bizarr wie stets; sein Stil aber hat sich durch Verzicht auf alle übersüßte Melodik geläutert. Der hymnische Ausklang des 23 Minuten langen Werks zeigt die Bindung an romantische Vorbilder.

Für nahezu alle Werke stand Hans Rosbaud, von schwerer Krankheit genesen und asketisch mager, als Überwinder auch der schwersten Aufführungsprobleme an der Spitze einer Elite von Baden-Badener Spielern. Alle Werke verzichteten auf Solisten im herkömmlichen, konzertanten Sinne; aber jedem Mitwirkenden waren solistische Aufgaben gestellt. Donaueschingen 1960 war mit Nilsson, Castiglioni und Penderecki ein Sieg der jungen Generation, die Wendung zu einer Ästhetik, die dem Ausdruck in der Musik nicht mehr feindlich ist.

ZORN ALS LANDESSPRACHE

Sollte es die Absicht Hans Magnus Enzensbergers gewesen sein, mit seinem Gedichtband *landessprache* – Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1960 – jene Literaturkritiker in Harnisch zu bringen, die Hermann Kesten die reaktionären nennt, so dürfte er mit dem Ergebnis zufrieden sein. Die Rezension in eben jener Zeitung, auf die der Autor mit dem Vers „das frankfurter allgemeine geröchel“ anspielt, wäre in dieser Hinsicht als Beispiel zu zitieren. Die Gedichte Enzensbergers haben den Kritiker offensichtlich so sehr geärgert, daß er gleich mit einem persönlichen Glaubensbekenntnis herausgerückt ist, nach dem ihn gar niemand gefragt hat. Nicht weiter erstaunlich daher, daß bei so großem Eifer der Rezensent (oder der Redakteur?) es nicht der Mühe wert gehalten hat, die von ihm zitierten Verse typographisch auch als Verse sichtbar zu machen, obwohl gerade hier Fairneß dies geboten hätte; denn der Kritiker behauptet hart und apodiktisch: „von Dichtung hat das nur die Zeilenlängen, und was die Kritik betrifft, manchen's die gelehrten Kulturglossatoren noch etwas besser.“

Selbstverständlich, und Rechtens, ist in dieser Rezension auch vom Zorn die Rede, der die Gedichte der *landessprache* erfüllt: „zungenfertiger Zorn auf Bestellung“. Von wem bestellt? könnte man den Rezensenten fragen. Wichtiger jedoch als diese Frage, auf die es keine Antwort gibt, scheint uns zunächst die Feststellung, in welch erstaunlichem Maße der Zorn seit einigen Jahren produktiv zu machen vermag: Zorn auf die Saturiertheit, auf die Restauration, auf die Massengesellschaft, aufs Ganze schlechthin. Dieser Zorn ist eine Realität (ebenso das „Unbehagen“ vieler bundesdeutscher Schriftsteller, auf das kürzlich an dieser Stelle anläßlich des List-Bändchens *Ich lebe in der Bundesrepublik* hinzuweisen war), und zwar ganz unabhängig davon, ob nun unsere Zustände diesen Zorn zureichend rechtfertigen oder nicht.

Vielleicht sollte man sich davor hüten, dieses Phänomen allzu flink verstehen zu wollen. Seine Gründe dürften vielfache und komplexer Art sein. Plausibler hingegen wäre zu machen, weshalb der Affekt des Zorns zum Vehikel dichterischer Welterfahrung werden kann. Zorn richtet sich auf etwas, er ist ein „aufschließender“ Affekt; mit seiner Hilfe verläßt das Subjekt die Sphäre seiner Innerlichkeit und tritt in eine spannungsgeladene Beziehung zur Welt. Zorn macht sprachmächtig: Ärger kann man hinunterschlucken, eine Verstimmung macht wortlos, aber Zorn ruft die Sprache herbei, um sich in ihr zu entladen. Und Zorn strahlt aus: der Affekt übergreift und überschwemmt das Objekt, auf das er ursprünglich sich richtete und ist zuletzt aufs Ganze bezogen: auf die Welt und die irdische Verfassung überhaupt, alles wird in seinen Strudel gezogen – Zorn ist wie ein Rausch, der nicht enden kann und will.

Zweifellos hängt es damit zusammen, daß in der *landessprache* die „zornigen“ Gedichte die längsten sind: das Titelgedicht und die Stücke „schaum“ und „gewimmer und firmament“ (von denen das erste das bei weitem geglückteste ist). Hier vor allem gibt es im Gedicht kaum je vernommene Töne, ein von Zorn, Wut, Abscheu diktiert Vokabular: „was habe ich hier? und was habe ich hier zu suchen, / in dieser schlachtschüssel, diesem schlaffenland, / wo es aufwärts geht, aber nicht vorwärts, / wo der überdruß ins bestickte hungertuch beißt, / wo in den delikateßgeschäften die armut, kreidebleich, / mit erstickter stimme aus dem schlagrahm röchelt und ruft: / es geht aufwärts!“

Gemeint ist, in erster Linie, die Bundesrepublik, in der der Autor (wieder) lebt und deren negative Symptome mit treffsicherem Wort aufgespießt und mit mannigfachen literarischen Mitteln denunziert werden. Eines dieser Mittel, raffiniert gehandhabt, ist die Anpassung: Enzensberger bedient sich der Sprache jener, denen sein Abscheu gilt, um den Gehäßen die Sprachfetzen um die Ohren zu schlagen („goldrichtig liegen wir hier“ – „cheftexter gesucht für diese erde! verlangt / wird etwas flottes, das zieht und haut hin!“ – „wer nicht spurt, kein zaster!“). Nicht zu übersehen jedoch ist, daß der Zorn nicht nur Deutschland gilt, daß das parodistisch eingesetzte „hiersein ist herrlich“ nicht nur das Dasein in deutschen Landen, die westliche oder östliche Welt meint; der Schluß des Gedichtes „landessprache“, die beiden letzten Verse ein großartiger Akkord, macht das unmißverständlich deutlich: „ich hadere aber ich weiche nicht, / da bleibe ich eine zeitlang, / bis ich von hinnen fahre zu den anderen leuten, / und ruhe aus, in einem ganz gewöhnlichen land, / hier nicht, / nicht hier.“ Einer ähnlichen totalen Absage begegnen wir auch in den beiden anderen großen Gedichten, wo mit den Ausdrücken „schaum“ und „gewimmer“ der hiesige Zustand insgesamt gefaßt werden soll.

Im Gegensatz zu Brecht gibt es also bei Enzensberger keine schlüssige politische Definition der „finsternen Zeiten“; und anders auch als bei Brecht ist nun das Ziel nicht mehr „deutlich sichtbar“: die historische Stunde ist eine andere, „das gepreßte geröchel im *neuen deutschland*“ („landessprache“) schreckt ab. So ist Zorn im Gedicht Enzensbergers nicht mehr Funktion einer politischen Ideologie, sondern eine Daseinsverfassung, die sich selber genügt in dem Bewußtsein, daß der Zorn schon die Richtigen treffen wird. (In der *verteidigung der wölfe* hieß es: „lab dich an deiner ohnmacht nicht, / sondern vermehre um einen zentner / den zorn in der welt, um ein gran.“)

Dieser Sachverhalt schlägt sich selbstverständlich auch im Gedicht nieder. Da dessen Zorn und Aggressivität nicht mehr „gedeckt“ sind durch eine konkrete politische Ideologie, auf die der Vers nur anzuspieren hätte, um im Leser ein Bewußtsein ihrer Mächtigkeit jenseits aller Literatur zu erzeugen, muß hier die Sprache allein alles leisten: der subjektive Zorn muß sozusagen in jedem Vers sich legitimieren durch die tödliche Sicherheit, mit der die verabscheuten Objekte diagnostiziert werden. Beispiele für solches Gelingen wären viele zu zitieren. Oft aber, und wie könnte das anders sein, wird auf diese Weise die Sprache überfordert – als genüge schon das drastische Wort für eine Sache oder nur dessen schlichte Nennung, um diese in den Orkus

hinabzuschleudern. („die großen erfindungen: / schlachthäuser, bullen und hymnen, / abtreibungen, weltreiche, stempel, / unaufhörlich schreiende bahnsteige, / fahneneide und gaskessel. . .“) Nicht weil es schockiert, versagt dann das Gedicht, sondern weil ein Zorn ohne konkreten Gegner oder ein Zorn, der sich zu allgemein aufs Ganze richtet, in seiner Verlautbarung den Charakter des Krakeelens annimmt; das Gedicht wird dann schrill, überdramatisiert, und seine Sprache schäumt über alle Differenzierungen hinweg.

Kommt noch hinzu, daß in zweien der großen Gedichte die beiden Metaphern „schaum“ und „gewimmer“, welche jeweils den ganzen Text durchziehen, das nicht zureichend leisten können, was der Autor offensichtlich ihnen zutraut: eine überzeugende Abbrüviatur des Ganzen zu sein. Wahrscheinlich sind dergleichen Generalnenner heute überhaupt unmöglich – auch die Charakterisierung der Welt als „Jammertal“ würde in einem Gedicht aus unseren Tagen nicht mehr befriedigen. Daß dies auch der Autor des *landessprache* weiß, entnehmen wir seinem ausgezeichneten Dialog *Die Entstehung eines Gedichts* (abgedruckt im *Jahresring 60/61*), wo er davon spricht, daß er „dem Magnetismus der großen Fragen zu widerstehen“ gedenke. Aber gibt es nicht auch innerhalb des Gedichts einen Magnetismus der großen, der zu pauschalen Antworten, und hat der Verfasser der *landessprache* dieser Verführung immer widerstehen können?

Überhaupt ist es auffallend, wie stark in vielen dieser Gedichte die Tendenz ist, das Leben in seiner Gesamtheit zu umgreifen und zur Darstellung zu bringen. Das Gedicht „lebenslauf“ – eine sehr starke Arbeit, trotz ihrer Anlehnung an Bertolt Brechts frühes Gedicht „Vom armen B. B.“ – wäre hier zu nennen (oder auch das Gedicht „die schein-toten“, in welchem – ein bei Enzensberger häufig wiederkehrendes Motiv – die Lebenden als Tote gesehen werden, denen man, wie Adorno es einmal formuliert hat, die Nachricht ihres Ablebens noch vorenthalten hat).

Diese Tendenz zur pauschalen Aussage läßt es nur ganz selten zu, daß der Autor bei Gegenständlichem länger verweilt; der Augenblick, die gelebte Gegenwart wird fast immer übersprungen. „hier verharre ich wie eine auster, / hier wo ich bin. hier war ich einst“: in diesem sehr schönen Gedicht „anwesenheit“ meint das Hier nicht die gegenwärtige Stunde und nicht einen näher bestimmten Ort, sondern Hiersein und Dauer überhaupt. Und kein Zufall ist es, daß in diesen Versen eine stumme Kreatur zur Definition des reinen Anwesendseins verwendet wird: ein in einer Schale verschlossenes Tier obendrein. Denn Gegenpol zum sprachmächtigen Zorn aufs „gewimmer“ ist in den Gedichten dieses Bandes das Lob des stummen Bereichs weit vor der Menschenwelt: „die stumme muschel hat recht / und der herrliche hummer allein, / recht hat der sinnreiche seestern“. Dem sprachlosen Geschöpf, auch es schon dem Untergang geweiht, gilt das Gedenken, das „zarte erdherz, die sellerie, / menschlicher als der mensch“ wird gefeiert, da es seinesgleichen nicht frißt. Verschüttet, stumm in einer Schicht jenseits des schäumenden sprachmächtigen Zorns ist aber auch im Autor selber noch ein anderer, der, wie etwa in dem Gedicht „der schlafende schlosser“, nach einem Schlosser ruft, „daß

er aufschweiße die finsternis! / daß er die schollen sprengel / daß er mir öffne mein knirschendes herz!“

Die stummen Kreaturen und Dinge werden im Gedicht Enzensbergers aufgeboten und ins Treffen geführt – mehr durch bloße Nennung als in entfalteter Darstellung – gegen die heillose Welt des Menschen in der modernen verwalteten Welt. Einwenden mag man dagegen, daß dies eine unproduktive Alternative ist, oder daß sich die Liebe zur sprachlosen Kreatur im Gedicht nicht genügend ausweist. Vielleicht ist es künftig die Aufgabe des Gedichtes Enzensbergers, die Distanz zwischen diesen weit auseinanderliegenden Polen zu vermindern, so daß auch das „gewimmer“ nicht zu pauschal, nicht zu früh verdammt wird oder vielmehr: daß das Ganze sich nicht nur als dieses „gewimmer“ und dieser „schaum“ präsentiert.

R. H.

STIMME UND WEISHEIT DER OPFER

Nelly Sachs: Und niemand weiß weiter. Gedichte. Verlag Heinrich Ellermann, Hamburg und München 1957. 100 Seiten. 6.80 DM

Nelly Sachs: Flucht und Verwandlung. Gedichte. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1959. 69 Seiten. 7.80 DM

Nelly Sachs ist deutsche Jüdin, 1891 in Berlin geboren. Im letzten Kriege konnte sie auf dringendes Ersuchen höchster schwedischer Stellen mit ihrer kranken Mutter nach Stockholm gebracht werden. 1947 veröffentlichte sie deutsche Übertragungen schwedischer Lyrik und einen ersten Band eigener Gedichte *In den Wohnungen des Todes*. Nach der Sammlung *Sternverdunkelung* (1949) erschien 1957 *Und niemand weiß weiter* und 1959 die letzte Auswahl *Flucht und Verwandlung*.

Man zögert, diese Gedichte als Gedichte zu lesen und zu würdigen. Hier handelt es sich um einen Grenzfall, der das unbefangene ästhetische Bereden als taktlos empfinden lassen müßte. Diese Gedichte sind nicht zu lösen von der Passion der deutschen Juden; doch ihre Leidensgeschichte ist nicht Gegenstand der Gedichte, sondern die Gedichte sind sprachgewordene Qual der Verschlepp-

ten, Gemarterten, Erschlagenen, Verbrannten, welche die verlegenen Zuschauer der Henker vergessen haben wie die Totenkessel, in denen ihre Söhne und Brüder verschmorten oder erfroren.

Die Flucht, der Flüchtige und Unbehauste, bekannte Motive und Gestalten, wie idyllisch hebt sich ihre romantische Familie gegen die gejagten Scharen und Flüchtlinge dieser Gedichte ab, die im Elend unserer Epoche verderben. Der Jäger ist kein romantischer Unhold mehr, sondern ein zeitgenössischer Funktionär, der die Menschenfallen seines Staates stellt und bewacht. Die romantischen Träume von wilder Roheit wurden staatlicher Alltag, und die Leiden und Erniedrigungen, die man schauernd dichtete und genoß, wurden den Enkeln dieser Leser verordnet.

Im Bilde der *Jagd* und der *Flucht* beschreibt die Dichterin ihres Volkes Geschick, das unsere Epoche so verdüstert hat, daß es sie symbolisiert. Die geschichtliche Symbolkraft der jüdischen Leiden hat den Mythen der jüdischen Gottesbücher wieder ihre alte Bedeutung verliehen. So ist auch diese Dichtung immer wieder auf das Alte Testament bezogen, seine Erscheinungen, Ereignisse und Landschaften bilden den unerschöpflichen Vorrat an Bildern und Bedeutungen,

die wie keine zweite Symbolwelt, weder die klassisch-antike noch die romantisch-moderne, zum ausgestoßenen und verfolgten Menschen und zugleich für ihn spricht. Daß die Gejagte ihre Dichtung in der Sprache des Volkes schrieb, das sie seinen *schwarzen Jägern* auslieferte, daß die Droh- und Angstworte der Jüdin aus dem vertrautesten Bibel-Deutsch, dem Mutterboden des deutschen Gedichtes stammen, läßt uns an ein Geschichtsgeheimnis rühren, das wir umgrübeln, aber nicht lösen können.

Neben den Propheten und Königen des Alten Testaments stehen Leidensfiguren der Moderne, König Lear und Genofeva. Doch sie sind biblische Gestalten geworden, wie alles geschichtliche Geschehen in dieser Dichtung in der zeitlosen Landschaft der Propheten spielt. Die Sprache selbst, die keinen Zug der deutschen Stilschicksale verleugnet, die ihr von Luther bis Trakl bereitet wurden, ist ganz Sprache der Gegenwart und klingt doch wie ein schwesterliches Echo der Klaglieder Jeremias, und die Spätgefühle des Untergangs und der Verzweiflung, die die Dichterin mit ihrer Epoche teilt, sind aus dem Sprachblut der Prophetischen Bücher gespeist.

Religiös im konfessionellen Sinn einer bestimmten Religion sind freilich diese Dichtungen nicht. Die Mythen und Figuren des Alten Testaments boten sich jüdischer Leidenserfahrung an, wo die grauenvolle Wirklichkeit der Dichterin die Wahrheit ihrer alten Propheten bestätigte. Aber diese Leidenserfahrung ist fern von der archaischen Einfachheit, die im Leiden den Sold der Schuld, die in der Strafe des Bösen die Rechtfertigung des Guten sehen kann. Das Leiden und Verstoßensein ist die *Heimat* der Dichterin, nicht im Sinne Hiobs, der sich Gottes prüfende Zuneigung im Leiden versichert, sondern weil das Leiden, nach einem Worte Hofmannsthals, das einzige Geschäft, vor dem uns schaudert, das *unsrige* ist. So kennt die Dichterin auch die Gottesgeborgenheit der Propheten nicht, die ja auf einem klaren Wissen von Gut und Böse, von Schuld und Strafe beruht. Der Verlust dieser Geborgen-

heit, das kreatürliche Dulden um des Duldens willen, das die Hiobsfrage nach dem Sinn solcher Prüfung als Anmaßung empfinden mag, das leidet, eben weil das Leiden unser einziges Geschäft ist, weil solches Leiden einsichtiger und wandlungswilliger macht als das richterliche und gewissenhafte Wissen um Gut und Böse: dies alles hebt die Dichterin über eine vom Dekalog bestimmte Sittlichkeit hinaus. Eine letzte Schöpfungsfrömmigkeit, man möchte sagen, ein kosmisches Zutrauen läßt sie Tiger und Haie und die Messer der Henker streicheln, nicht anders wie die zerbrochene Kreatur. Das Leiden allein rechtfertigt das Leben vor Gott:

*Wind der Erlösung –
Auf der Sternenwaage gewogen
wiegt des Leidens
flammengekrümmter Wurm
Gott aus –*

Man hat einmal die Frage gestellt, die nur wenige zu peinigen scheint, ob nach den Erfahrungen der Konzentrationslager nicht jede herkömmliche Kunstübung etwas Verachtetes habe, das heißt, ob im Anblick der Verbrennungsöfen nicht nur das Hervorbringen von Kunst, sondern auch der Kunstlunger der Konsumenten etwas Niederträchtiges sei.

Eins ist gewiß: Kunst als Stil-Spiel und Ich-Prostitution kann im Zeitalter der Konzentrationslager bedrückender sein als jene Delikte, die den Protest der Gesitteten erregen und von der öffentlichen Gewalt gerichtet werden. Der moralische Anspruch, mit dem die Opfer unseres Jahrhunderts jede heutige Kunstübung unerbittlich beschwerten, wie sollte er zu erfüllen sein? Die Gedichte der gejagten Jüdin sind dieser Frage entzogen, sie sind Stimme und Weisheit der Opfer, und sie gehören als Dichtung weder zum Stil-Spiel noch zum Ich-Spektakel der Moderne. Sie sind, im gewichtigsten Sinn des Wortes, moralische Akte, Ausdruck einer Moral freilich, die dem Mörder Erlösung verspricht und den Folterer im Geheimnis der Liebe verschließt.

Berlin

Rainer Gruenter

KONKRETE DICHTUNG

Eugen Gomringer: 33 Konstellationen. Mit 6 Konstellationen von Max Bill. *Tschudy Verlag, St. Gallen, Band 11 der Quadrat-Bücher. Ohne Seitenangabe. 8.80 DM*

Helmut Heißenbüttel: Textbuch 1. *Walter Verlag, Olten und Freiburg/Breisgau 1960 40 Seiten. 8.80 DM*

Die konkrete Poesie hat es nicht leicht. Die Wortführer von gestern sind die Zurückgebliebenen von heute. Das Tempo, das die Entwicklung hier nimmt, ist rasend. Man hat das Gefühl eines unaufhörlichen Überschlags, eines Sich-heiß-Laufens. Die Auseinandersetzungen müssen schnell geschehen. Sie sind aus diesem Grunde von einer Nervosität getragen, die innerhalb der literarischen Auseinandersetzungen nicht ihresgleichen hat. Man wehrt sich seiner Haut, man verteidigt seine Thesen. Es scheinen sämtliche Positionen auf Widerruf zu sein, eine Tatsache, die zu stürmischen Entwicklungen von jeher gehört hat.

Der Schweizer *Eugen Gomringer* zählt zu den allerersten, die sich mit dem Wesen konkreter Dichtung beschäftigt haben und selber derartige Gebilde konzipierten. Er war von 1954-1957 Sekretär von Max Bill an der Ulmer Hochschule für Gestaltung, war Mitbegründer und Mitherausgeber der Berner Zeitschrift „Spirale“. Als seine *Konstellationen* 1953 in der Spiral-Press erschienen, war damit ein bemerkenswerter Schritt in Richtung auf eine Situation getan, wie wir sie heute in der „abstrakten“ Dichtung haben. Gomringer war von Anfang an an ausländischen Gruppen orientiert, die in Japan, Brasilien, Portugal, in Paris an derart modernen lyrischen Texten arbeiteten. Sein neuester Band – 33 *konstellationen* – bringt zum Schluß einen aufschlußreichen Artikel über „das Gedicht als Gebrauchsgegenstand“, in dem Gomringer sowohl die eigene Sache vorträgt als sich auch „von der neuen esoterik der typographischen dichter“ distanziert. Seine Texte – die in engem Kontakt mit Zürcher

konkreten Malern wie Bill, Graeser, Lohse und anderen zustande kamen – sind „auf eine bewußte beobachtung des materials und seiner struktur“ aus, wobei dies Material als „summe aller zeichen, mit denen wir dichten“ verstanden wird. Gomringer war unter den ersten, die bei uns „minimal-maximal-spannungen auf kleinstem raum“ ins Gedicht nahmen und damit eine bis dahin unerhörte verbale Freiheit und Beweglichkeit zu realisieren versuchten. Allerdings stellt er in diesem Nachwort fest, daß er es für klüger halte, „am wort zu bleiben, ja sogar den üblichen durchschnittlichen wort-sinn beizubehalten“. Auch diese Feststellung richtet sich an die Adresse derer, die inzwischen weiter als er gegangen sind, und gewisse sich aus den Intentionen der konkreten Dichtung ergebende Konsequenzen durchführten. Es sind die gleichen Leute, die bereits Eugen Gomringer wiederum „Inhaltlichkeit“ vorwerfen. Wie schon am Anfang gesagt: die konkrete Poesie hat es nicht leicht. Wie jede Bewegung, die etwas in Fluß zu bringen versteht, muß sie es sich gefallen lassen, daß gewisse Zersetzungserscheinungen von Anfang an unvermeidbar waren, Vorgänge, die als Phänomene schließlich auch zu wesentlich anderer Literatur gehören als jener, die „eine bewußte beobachtung des materials und seiner struktur“ betreibt. Apropos: Material. Einer der für die Bemühungen der lyrischen Abstrakten aufgeschlossenen jüngeren Philologen, Beda Allemann, bemerkt hierzu: „Wir wissen nicht, was die Sprache ist, und sollten uns hüten, von Sprachmaterial zu reden, wie der Maler von Farbe oder Form spricht.“

Gomringers 33 Texte haben Stichwortcharakter. Sie sind auf einfache Mitteilungen und Rekapitulierungen dieser Mitteilungen reduziert. Es sind Blinkzeichen einer Verständigungsbereitschaft mit der Umwelt, also das, was Gomringer meint, wenn er vom „nützlichen, ästhetisch-kommunikativen Sinn“ dieser Art Dichtung spricht. Gomringer nutzt als Verständigungs-Vehikel nicht nur das Deutsche, sondern ebenso das Französische, Englische, Brasilianische. Seine

Konstellationen registrieren – wenn ich es so ausdrücken darf – die Umgänglichkeit, die einzelne Worte gegenüber einzelnen Worten haben. Sie registrieren sie als immer erneuten Vorgang. Diese Worte sind bei ihm noch nicht aufgelöst in die Autonomie von Silben, von Konsonanten oder Vokalen. Im Gegenteil wird das Einzelwort sehr stark genutzt in seiner alten Fähigkeit, Wirkungen auf ein anderes auszuüben, zu dem es – durch den Autor, dies ist seine Tätigkeit! – in Beziehung gesetzt wird. Die „kleine Vielfalt“ solcher lyrischen Kombinatorik ist für den Empfängerlichen überzeugend.

Gomringer ist Methodiker. Und Methodiker ist auch *Helmut Heißenbüttel*, einer unserer interessantesten und frühesten Abstrakten, sichtbar seit dem Erscheinen der *Topographien* im Jahre 1954. Das *Textbuch I* ist eine Zusammenfassung älterer und neuerer Arbeiten. Man findet in ihm u. a. das „Lehrgedicht über Geschichte“, „einfache Sätze“, die „einfachen grammatischen Meditationen“ wieder. Neu sind „Achterbahn“ (1958/59) und „Cinemascope“ (1957–60). Auch Heißenbüttel kennt – wie Gomringer – als poetische Praktik die Variation und die Rekapitulation. Sein sprachliches Terrain ist um einiges breiter angelegt. Er bewegt sich auf ihm mit der Gelassenheit eines sprachlichen Ingenieurs. Man kann bei ihm gut die Veränderungen studieren, denen abstrakte Dichtung während des letzten halben Dutzends Jahre ausgesetzt war. „Pamphlete“ und „Topographien“ haben – so wie die Entwicklung gelaufen ist – heute schon wieder etwas „Blühendes“, das der Wortaskese, der späteren Wort-Skelettierung, widerspricht. Die Individualität des Sprechenden ist noch keineswegs derart verschwunden, wie das bei neuesten Gebilden der Fall ist. Die Strenge, die Mathematisität Heißenbüttels, die ihre Texte einem verbalen Koordinatensystem unterordnet, hat etwas Bestechendes. Die typographischen Schnörkel und Mätzchen sind nicht zugelassen. Die logisch ordnende, meditative Kraft, die am Werke ist, bleibt immer imponierend. Die gleiche Kraft

ist es, die bei ihm die Strangulierungen, die lautlosen Abwürgungen zu vermeiden weiß, denen das allzu rigoros und neugierig gehandhabte Wort mehr und mehr ausgesetzt ist.

Darmstadt

Karl Krolow

GEDICHTE AUF DEN MOND

Hans Arp: *Mondsand. Gedichte. Verlag Günther Neske, Pfullingen 1960. 64 Seiten. 7,50 DM*

Beckett läßt Molloy schon auf den ersten Seiten den Mond ein für allemal abhandeln. Es ist ein verärgerter Abschied, Molloy ist des Themas überdrüssig wie Pounds Cino der Frauen. Hans Arps 29 Mondvariationen sind, was dies betrifft, der heitere und zugleich gerührte Abschied eines alten Mannes vom alten poetischen Mond, eine Huldigung und eine Verteidigung gegen den „Antimond“, der „verkündet, / daß der Mond nichts anderes sei / als eine widerscheinende Schlacke“. Was das Stilprinzip anbelangt, steckt in ihnen – und hier liegt der Berührungspunkt mit Beckett – ein Stück des Wunsches und der Methode moderner Literatur, ein Thema möglichst erschöpfend durchzuvariiieren, seine Summe zu ziehen, um sich dann von ihm abzuwenden. Aber tun wir dieser Mond-Arpiade nicht allzuviel analytische Gründlichkeit an und gestehen wir nur gleich, daß der Rezensent, „Mondfahrer und Mondträumer“ wie Arp, an dem „großen Mondtreffen, das anberaumt worden war“, teilgenommen hat, zu dem „alles, was mit dem Mond zu tun hat“, erschienen war, das sind z. B. „Monde mit einem Nabel von gewaltiger Brisanz / und was sich darauf reimt wie / Glanz, Kranz, Vakanz, Byzanz, Hans“. – Den Höhepunkt des Treffens bildete die Urlesung des hier zu besprechenden Werkes und die Enthüllung einer Plastik Arps, deren lebendige Beschreibung wir ihm selbst verdanken: „Ein weißer Mond, / weiß auf weiß, / ein neues Relief / von mir“ – ebenso wie die Beschreibung des unglückseligen Zwischenfalls, der sich kurz

vorher ereignete: „Ein rechtgläubiger Mann
im Mond / hat sich aus Verschen / ins Heide-
kraut gesetzt. / Entsetzt fährt er aus seiner
Haut / und beißt dabei ins Gras.“

Ganz und gar abzulehnen, was sich aus mei-
ner Einleitung ergibt, ist die verständnislose
Bemerkung einer sonst nicht eben lyrik- und
mondunerfahrenen Germanistikstudentin
nach den Versen „Weil alles auf dieser Welt /
zum Lachen traurig ist, / will ich den Mon-
den, / den unermüdlichen Traumtänzern, /
nicht nachsehen / und lasse darum / ein
weiteres Mondgedicht / tanzend ins Boden-
lose wehen.“ Die Dame meinte schnippisch:
Teppichwitzmacherei. An der Stelle „leider
ist nicht alles Mond, was Silber ist“ sagte
einer der Teilnehmer: Leider ist auch nicht
alles Silber, was Arp ist, gemeint war die
unterschiedliche Qualität der Gedichte.
Dieser Bemerkung muß ich zustimmen: Der
Zyklus ist stellenweise dem Mond zu ähnlich,
seine einzelnen Phasen wiederholen sich oft
fast berechenbar gleichförmig (man soll
Traurigkeit nicht durch Tränen darstellen).
Zurückgekehrt von dem Mondtreffen, flat-
tern mir noch die folgenden Zeilen im Kopf
herum: „...Sie sahen vor Zahlen und
Zählen / den Mond nicht mehr / und konnten
nicht mehr träumen. / Sie lebten fortan in
völliger Traumlosigkeit, / hüteten aber ehr-
furchtsvoll / ihr Silber in Käfigen aus totem
Gold. / Sie stierten es an / und entsannen sich
nie mehr, / daß es lebendes Mondsilber war.“
Und während ich die Verse weiterträume
und weiterdichte auf jeder zweiten leeren
Seite des Buches, vergaß ich schon die paar
Stäubchen Mondsand, die mir der Sandmann
in die Augen gestreut hatte.

Waiblingen/Rems Helmut Mader

PERPETUUM MOBILE

Martin Walser: Halbzeit. Roman. *Subkamp*
Verlag, Frankfurt/Main 1960. 893 Seiten.
25.- DM

Immer wieder tauchen Bücher auf, die über
sich selbst hinausdeuten und Fragen auf-
geben nach den handwerklichen Regeln und

wesentlichen Bedingungen der Gattung, der
sie angehören. Nach den Regeln und Bedin-
gungen des Romans, beispielsweise. Es sind
Bücher meistens, die mit Ambition ungeheure
Flügel ausbreiten, vergleichbar dem berühm-
ten Schneider von Ulm, der zu früh fliegend
die Donau überqueren wollte, so daß man
ihrem Beginnen zunächst mit Staunen und
bewundernder Erwartung zusieht. Wenn sie
sich dann doch nicht hoch in den Äther
erheben, womöglich noch abstürzen in
Ruhmlosigkeit und Nässe, ist der Zuschauer
flink bei der Hand, an den Fingern die
Gründe abzuzählen, weshalb der Versuch
seiner Kühnheit zum Trotz mißlingen
mußte. So leicht scheint das auf den ersten
Blick.

So leicht macht es Martin Walsers zweiter
Roman seinem Leser nicht. Es ist, alles in
allem und in jedem Sinne, ein ungeheures
Buch. Die erzählerische Phantasie des
Autors hat an Reichweite und Beweglichkeit
unendlich gewonnen, seine auf Wut und
Witz pointierte Prosa läßt kaum tote Stellen
in dem auf fast tausend Seiten angeschwol-
lenen Werk. Und gerade dieses Ausmaß ent-
spricht einer der strapaziösesten, aber auch
verführerischsten Verpflichtungen großen
epischen Schreibens: dem Nichtenden-
können. Dieses Umundumwenden des The-
mas bis in die finstersten Säume, der Eigen-
sinn, der ihm die letzten Geständnisse ab-
preßt und nach den letzten immer noch
allerletzte, genau diese Neugier und nie
erschöpfte Mitteilungslust gehören zum Ro-
mancier und seinem Geschäft.

In Walsers Buch allerdings waren mythische
Riesenlasten nicht zu bewegen, es wandert
die für den Autor offenbar horizontlosen und
unendlichen Niederungen des Lebens in der
heutigen Industriegesellschaft ab. Einen
kleinen Mittler und Schreier im allgemeinen
Konsumbetrieb hat er zu seinem Helden
geschlagen, Anselm Kristlein, Vertreter und
Werbemann, ein Genie der Anpassung nach
allen Seiten, der jede seiner vier Freundinnen
jeweils mit den drei anderen, mit allen zu-
sammen aber wiederum die angeheiratete
Frau an der Nase herumführt, der rebellisch

fühlt unter Nonkonformisten, aber höflich ins Gesicht lächelt den Gewaltigen, keine ganz große Nummer und keine ganz kleine, eine flinke halbgefährliche Ratte im Tierparadies der Wohlstandsgesellschaft, eine Ratte mit unerhörten Mimikrytalenten. Er steht immer vorn an der Rampe in diesem Buch, das er selbst erzählt. Einige aus seiner Biographie herausgegriffene Monate Ende der fünfziger Jahre, durchsetzt mit Rückblenden, machen die Handlung aus, die kaum je pointiert wird im Sinne einer Fabel, eines gestellten Konflikts. Erzählt wird also nicht linear, auf Spannung hoffend, sondern in die Breite und aus der Breite heraus. Aber auch das ist ja Sache des Romans: zu wachsen durch Anreicherung und nicht nur Strecke zu gewinnen nach vorn.

Allerdings, von diesem Kriterium beleuchtet, zeigt das Buch doch seine Achillesferse, die entsprechend seinen überlebensgroßen Ausmaßen ebenfalls ins Überlebensgroße gediehen ist. Obwohl sich nämlich Seite für Seite die Details im Überfluß häufen, scheint der Roman sich nicht auszubreiten, nur länger zu werden. Seine Figuren werden mit flinken Sprachgriffen festgelegt, sobald sie auftreten, sind definiert und erledigt, die meisten in den engen Grenzen der Karikatur, also fast bewegungsunfähig ohnehin. Sie gewinnen kaum noch etwas zu über Hunderte von Seiten, werden nur durch unermüdliche Variationen geschickt, das heißt: durch Wiederholungen mit Phantasie. Die Triumphe dieses Erzählstils – und sie brennen ab wie Feuerwerk – sind also immer nur schnappschußhaft und episodisch, blitzen auf und verblassen. Es wird aus lauter Schnappschüssen kein Bild, nur ein Album, aus dem Feuerwerk kein reinigendes Gewitter. Das Buch, so scheint schließlich, hätte mit gleichem Recht oder Unrecht auch zwei oder drei Kristleinsche Lebensmonate mehr oder weniger dauern, um 500 Seiten länger oder kürzer erzählt werden können. Sein Zeitmaß ist offenbar allein diktiert von dem Willen des Autors, durchzuhalten auch unter Marathon-Bedingungen. Und tatsächlich, seine über alle Anstrengungen triumphierende Sprache

und Phantasie retten ihn über die Strecke. Doch über die Länge eines Romans entscheidet nicht die wie immer bewundernswerte Kondition des Verfassers, sondern allein Sinn oder Sinnlosigkeit der erreichten Dimension. Es handelt sich darum, ob ein Thema sich nur in dieser Dimension zeigt. Walsers Motive und Figuren aber, die ausgereicht hätten für einen neuen Fallada, sind der weitläufigen, intelligenten und rabiaten Phantasie ihres Autors einfach nicht gewachsen. Er verschüttet sie, statt sie sichtbar zu machen.

Trotzdem, ja paradoxerweise auch deshalb: ein Buch, das reicher wäre an Ansichten von unserer Wohlstandsgesellschaft, ist in Deutschland noch nicht geschrieben worden. Von dieser mokanten, nicht angenehmen Stimme begleitet, die sich zugleich kenne- risch und verächtlich vernehmen läßt und die eben Anselm Kristleins, des Erzählers Stimme sein soll, türmt sich Karikatur auf Karikatur, eine Groteske auf die andere. Walsers Humor, wie seine Beobachtungsgabe überhaupt, ist feinmechanisch und analytisch. Unter der Lupe zerpfückt er jedes Gesicht, jede Bewegung, jede Ansicht und läßt in der Verzerrung die Dissonanzen spielen, aber das geschieht so graziös wie mißmutig. Selbst seine Wut duftet skurrilerweise nach Parfum. Es läßt sich nicht einmal immer genau unterscheiden, ob sein Zorn von der Sache selbst gereizt wird, oder sich nur als poetische Bosheit aus der Sprache entwickelt, die er so virtuos auf alle Höhen des Pathos und der Ironie, durch alle Niederungen des Jargons und der Persiflage treibt. Überhaupt, in diesem Fintenreichtum, mit dem die ureigene Manier Walsers sich immer wieder mimikryhaft verschleiert oder parasitär erfrischt mit Manieren à la Proust, Kafka, Joyce oder Grass, deutet sich eine heftige Wahlverwandschaft zwischen Erzähler Anselm Kristlein und Autor Martin Walser an. Beide laufen sie ihrer Phantasie ins dichtgesponnene Garn, einer schauspielersichen, von einer Verwandlung in die nächste drängenden Phantasie. Und wie sein Held scheint auch Walser besessen von einer

hochtrainierten Kurzsichtigkeit, schwelgt blind, wütend, entzückt im jeweiligen Moment, ohne schreibend das ausladende Panorama seines Buches vor Augen zu haben. Nur so aber hätte daraus werden können, was der Titel *Halbzeit* doch verspricht, eine Bestandsaufnahme, energisch genug immerhin, um ein Teilergebnis vorzuzeigen, spannend genug, um Sorgen zu erregen um das endgültige Resultat.

München

Reinhard Baumgart

EINE ERSTE TALENTPROBE

Hans Lebert: *Die Wolfshaut*. Roman. Claassen Verlag, Hamburg 1960. 448 Seiten. 19.80 DM

Die Wolfshaut ist der erste Roman eines heute einundvierzigjährigen österreichischen Autors, ein dickeleibiges Opus, das Lebert möglicherweise bekannt machen wird. Die ersten Szenen nehmen für sich ein. Lebert führt uns in ein österreichisches Dorf mit dem symbolischen Namen „Schweigen“, abgelegen im Wald, von Fremden nicht besucht – vielleicht würde sie auch das einladende Schild am Wirtshaus, „Gast- und Fleischhauerei“ abschrecken. Die Dörfler sind unter sich, ja, Lebert erzählt manchmal von ihrem Standpunkt, vom „wir“ aus. Die eigentümliche Gespanntheit der ersten Kapitel rührt weniger von den Geschehnissen, als vom Atmosphärischen her: in Blicken, in Begegnungen, in der Stille, im Geräusch liegt Drohendes, Unerklärliches. Dann wird einer an der alten Ziegelei tot gefunden, dann ein alter Mann ermordet, dann stirbt ein Kind, das die Lehrerin, ehemalige BDM-Führerin, auf dem Gewissen hat. . . Ein Wolf streicht um das Dorf herum, sagen die Leute; oder ist es nur der geflohene Häftling, der in seiner Zelle den Geruch der Wälder verspürte, floh, weil er die Freiheit suchte, endlich von einem der Bewohner erschossen wird?

In den letzten Kapiteln erst wird deutlich berichtet, was dem Leser schon lange klar ist: der Mord an Fremdarbeitern in den letzten Kriegstagen. Man hat sie in der

Ziegelei erschossen und verscharrt, und über dieses Geschehen bewahrt das Dorf „Schweigen“. Die bloße Nacherzählung zeigt freilich schon, wie das moralische Motiv der Enthüllung, der Anklage durchaus in das mythische Motiv von der Macht der Toten verwandelt wird, die fast alle, die damals mordeten, zu sich hinabziehen.

Getrennt von den Dorfbewohnern leben zwei Figuren, deren einer die Aufgabe des Suchers und Anklägers übertragen ist: dies ist der „Matrose“, ein ehemaliger Steuermann, der nach dreißig Jahren Abwesenheit in sein Dorf zurückgekehrt ist, dort fand, daß sein Vater sich erhängt hatte, und der nun als Töpfer lebt. Als verzerrtes Spiegelbild steht neben ihm der Fotograf Maletta, das „schlechte Ich“ zum „guten Ich“ des Matrosen, der verkörperte „Schatten“ in der Sprache der C. G. Jungschen Psychologie. „Angst hat jeder Mensch nur vor sich selbst“, sagt er einmal. Der Roman ist auch die Geschichte von Malettas allmählichem Absterben; er stirbt „partiell“, das erstemal, als er im Wald ein Liebespaar belauscht hat und dann in Scham und Angst weghastet, das zweitemal nach schlimmster Demütigung, endlich durch einen Schuß. . . Was Lebert an Spannung in das Verhältnis der beiden zum Dorf hineinbringt, verrät einen sicheren dramatischen Griff.

Der eigentliche Gegensatz aber besteht zwischen diesen Menschen und den Naturkräften. Die Natur selbst tötet einen der Mörder, sie überfällt das Dorf mit Regenfällen, umgibt es mit einem lauernden Dunkel, mit lastender Stille, mit den Tönen des Unheimlichen. Der verbale Stil („Der Regen sprang aus der Finsternis gegen ihn los“) gibt ihr schon rein sprachlich das Ansehen der dämonischen Macht. Eine wiederbelebte romantische Naturdämonie also, die jedoch auf einer höchst genauen Nachzeichnung des Äußeren beruht. Eine breit sinnliche, wuchernde Sprache fügt Detail an Detail, läßt sich keinen verdeutlichenden Vergleich entgehen.

Lebert läßt seine Figuren durch den nachtdunklen Wald stolpern, er schleift sie durch

den Morast, stürzt sie in die Senkgrube. Und hier schlägt nun der Roman endlich eine Richtung ein, die befremdet. Das Überwuchern des Ekelhaften, des Analen und Fäkalischen ist innerhalb des Sinnzusammenhangs kaum begründet; sollte der Dreck der üblen Taten, der an den Menschen haftet, hier symbolisiert werden, so widerspricht dem die recht offenkundige Lust des Autors am Stoff. Es hätte dem Roman keineswegs geschadet, wenn nicht immer wieder ein Roß harnte, irgend jemand langhin in den Kot schlüge...

Schade – denn Lebert verfügt auch über Sinn für satirische Aggression, wenn er das Ganze als trübe Groteske enden läßt; das Dorf erkennt, daß etwas für den Fremdenverkehr getan werden muß, der Anstifter von einst hat sich den Vollbart abrasiert und ist in den Landtag gekommen. Im Grunde sollte es wohl ein Roman über vergangene Schuld und gegenwärtiges Schweigen werden. Es wurde, mit streckenweise sehr gelungenen Partien, einer über Grusliges, Naturdämonie und üble Gerüche. Doch immerhin – die Vision dieses Dorfes in Schlamm und Lehm, mit der schlummernden Lust zum Bösen, zum Morden unter den Bewohnern, prägt sich ein; es spricht für Lebert, daß neben der Erinnerung an den thematisch ähnlichen *Versucher*-Roman Brochs sein Roman bestehen bleibt. Seine ungewöhnlich reichen sprachlichen Mittel haben freilich der geistigen Konzeption des Buches eher geschadet als genützt.

Freiburg i. Br.

Helmut Olles

ROMAN MIT ZWEI EBENEN

Graciliano Ramos: *São Bernardo*. Roman. Aus dem Portugiesischen von Wilhelm Keller. Carl Hanser Verlag, München 1960. 234 Seiten. 12.80 DM

Jenseits aller literarischen Richtungen und Moden pflegen sich jene Romane zu behaupten, in denen der Autor so tut, als werfe er kurz entschlossen das Rüstzeug seines

Metiers über Bord, um sich ganz autodidaktisch zu geben. Unter scheinbarem Verzicht auf literarische Ambitionen kriecht er in die Haut eines ungehobelten, geistig schwerfälligen Ich-Erzählers, den er ungelenk seine Lebensgeschichte oder einen Teil davon zu Papier bringen läßt. Wenn es dem Autor dabei gelingt, die Fiktion glaubhaft zu machen und den Verdacht der bloßen Attitüde oder der Anbiederung auszuschließen, dann haben solche Bücher vor der anderen, professionell sich gebenden Literatur eine gute Portion Vitalität voraus.

Der Brasilianer Graciliano Ramos, der von 1892 bis 1953 lebte und zuletzt so etwas wie Erziehungsminister seines Landes war, hat mit seinem Roman *São Bernardo* ein konsequentes Beispiel für diese robuste Literaturgattung geliefert. Dabei hat er sich nicht gescheut, in ein Erzähler-Ich zu schlüpfen, das zwar Paulo Honório heißt, aber nichts weniger als honorig ist. Dieser Paulo Honório, der seine Eltern nicht gekannt, im Gefängnis Lesen und Schreiben gelernt hat und überhaupt „wie Unkraut aufgewachsen“ ist, hat es sich in den Kopf gesetzt, die Fazenda „São Bernardo“, auf der er einmal Lohnarbeiter war, in seinen Besitz zu bringen, was ihm unschwer gelingt, indem er den Sohn des verstorbenen Besitzers, der das Gut heruntergewirtschaftet hat, in eine totale Verschuldung hineinmanövriert.

Paulo Honório hat gearbeitet wie ein Pferd, hat schwere Zeiten durchgemacht, den Besitz auch auf Kosten des schwächeren Gutsnachbarn etwas „abgerundet“ – kurzum, er hat es geschafft, ist arriviert, wenn auch auf die anscheinend landesübliche, etwas anrüchige Art, die es nicht nur nötig macht, daß man dem Staat eine Schule und dem Pfarrer eine Kirche hinbaut, sondern auch, daß man allnächtlich ein Leibfaktotum mit geladenem Gewehr unter seinem Schlafzimmerfenster sitzen haben muß.

Das alles wird nicht übermäßig wichtig genommen, wird uns im leicht amüsierten Ton erinnernden Rückblicks erzählt. Aber nun hat Paulo Honório auch Madalena, seine empfindsame, philanthropisch veranlagte Frau,

die er vor drei Jahren aus ihrer Hungerexistenz als Lehrerin aufs Gut gezogen hat, durch – wir würden sagen – seelische Grausamkeit in den Tod getrieben, und nun sitzt der im Grunde ebenfalls zartfühlende, aber allzuoft von Zorn und Gewalttätigkeit übermannte Koloß vereinsamt da und kaut am Federhalter, um sich über sein bisheriges Leben Rechenschaft zu geben. „Ich sitze am Tisch, hier im Eßzimmer, rauche meine Pfeife und trinke Kaffee. Ab und zu unterbreche ich die langwierige Arbeit, schaue hinaus in das düster vor dem Nachthimmel stehende Laub der Orangenbäume und sage zu mir selbst, daß diese Schreibfeder ein schwerer Gegenstand ist. Ich bin nicht gewohnt zu denken.“ Zwar hat er eine gewisse ehrfürchtige Scheu vor dem Seelischen, aber es ist ihm fremd, ein Luxus, den er sich nie hat leisten können. Und es macht ihn mißtrauisch. „Was nützt es zu diskutieren, sich zu erklären? Was nützt es? Was ich sagte, war einfach, geradlinig, aber ich suchte vergebens Kürze und Klarheit bei meiner Frau. Jenen ausgedehnten Wortschatz voll Hinterhältigkeiten zu benutzen, war mir nicht möglich. Und wenn sie versuchte, sich meiner kurzgefaßten, ungeschlachten Sprache anzupassen, dann bekamen die harmlosesten und sachlichsten Ausdrücke für mich Ähnlichkeit mit Schlangen: Sie bogen sich und bissen zu, und ihr Sinn war giftig.“ Man könnte sich begnügen, als Quintessenz dieses Romans in Gestalt einer unbeholfenen Lebensbeichte ein *C'est la vie* oder *Such is life* zu registrieren, hätte nicht der Autor seinem vorgeschobenen Erzähler-Ich eine Art von verschmitztem Schriftstellerverstand mitgegeben. Der Schreiber beobachtet sich beim Schreiben, nimmt diesen Doppelaspekt mit hinein und schafft so gleichsam eine zweite Ebene, einen Verfremdungseffekt. Hinzu kommt, daß im Prozeß dieses Niederschreibens aus der Erinnerung – sprunghaft, wie Erinnerung nun einmal ist – ein sozusagen natürliches Durcheinander erzielt wird, das von ähnlichen artifiziellen Wirkungen des *nouveau roman* nicht so weit entfernt ist, wie man angesichts dieser

uns so fremdartig berührenden und anziehenden Lebens- und Literaturlandschaft denken könnte.

Berlin

Walter Schürenberg

DAS VAKUUM

William Golding: *Der Felsen des zweiten Todes*. Roman. *Aus dem Englischen von Hermann Stiehl*. (Fischer-Bücherei) S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1960. 175 Seiten. 2.20 DM

„Ich habe mich vom zeitgenössischen literarischen Leben ausgeschlossen und in einem Sinne dadurch gewonnen.“ Dieses Bekenntnis des 1911 geborenen Engländers William Golding kann, wenn nicht als Erklärung, so als Erläuterung für den Erfolg gelten, den er 1954 mit seinem ersten Roman *Herr der Fliegen* errang (deutsch 1956 bei S. Fischer). Das Thema – eine Gruppe englischer Schuljungen, auf eine unbewohnte Pazifik-Insel verschlagen – hätte den Stoff für eine Robinsonade abgeben können. Golding beschrieb statt dessen die Geburt des Bösen im sozialen Vakuum, das durch extrem reduzierte Daseinsbedingungen und die persönliche Geschichtslosigkeit unerwachsener Individuen gegeben ist. Er beschrieb das in scheinbar konservativer literarischer Form mit einer Knappheit und Präzision, die es nahelegten zu rufen: *Ecce poeta!* Diese kalte, mit verblüffender Subtilität nuancierte Darstellung trug an keiner Stelle die Federspur des Berufsliteraten. Und die – vom Autor wohlweislich verschwiegene – Möglichkeit, in dem bei allem Realismus ins erschreckend Unwirkliche transponierten Gegenstand des Buches ein Symbol für gegenwärtiges menschliches Sein zu finden, verführte erst recht dazu, in dem Erstling des englischen Oberschullehrers das Werk eines Dichters zu sehen. Wenn Originalität, umfassendes Selbstbewußtsein und unbeirrte Konsequenz im Verfolgen eines einmal eingeschlagenen Weges den Dichter ausmachen – Golding müßte zu Englands Dichtern als legitimer Nachfolger des großen Anti-Intellektuellen

David Herbert Lawrence zählen. Um so mehr gibt sein 1956 erschienener dritter Roman – der jetzt als zweiter in (übrigens vorzüglicher) Übersetzung herauskommt – Anlaß, den Anspruch, mit dem Golding so unverkennbar auftritt, einer Prüfung zu unterziehen.

Der *Felsen des zweiten Todes*, im Original sparsamer (und stilgerechter) *Pincher Martin* betitelt, ist die Geschichte eines Seemanns, der sich vor dem Ertrinken auf eine unbewohnbare Klippe rettet, einige Tage später dort aber doch im Sturm ertrinkt oder – das ist nicht genau zu erkennen – vom Blitz getötet wird. Aus reproduzierten Erinnerungsfetzen des Schiffbrüchigen ist zu entnehmen, daß die Sache während des Krieges spielt, daß dieser recht primitive Mann Reserveoffizier der Royal Navy und im Zivilleben Schauspieler ist und daß er mit einem torpedierten Kriegsschiff unterging, anscheinend in der Gegend der Hebriden. Die äußeren Umstände der Vorgeschichte bleiben aber, wie immer bei Golding, undeutlich und unwichtig.

Die Erzählung selbst konzentriert sich wieder auf die Darstellung eines Vakuums, diesmal desjenigen, in welchem sich das durch äußerste leibliche Bedrängnis in letzte Vereinzelung getriebene Individuum befindet: zwischen Leben und Tod. Golding gibt die lückenlose Beschreibung eines tagelangen, vorwiegend physischen Daseinskampfes. Selbst die sich schließlich verwirrenden Gedanken und Erinnerungen des Mannes erscheinen mehr als bloße Symptome der außergewöhnlichen körperlichen Situation. Denn Golding schildert diese Situation nicht mit den Mitteln des naturalistischen oder des psychologischen Romans, sondern in einer Form, die an die Aufzeichnung zoologischer Beobachtungen, in einer Sprache, die an die Terminologie einer neuen Wissenschaft denken läßt. Er bringt es dabei zu einer Perfektion, in der keine Naht, keine Lücke, keine Inkonsequenz mehr zu spüren sind, wenn auch die intensive Bemühung und eine gewisse Selbstgefälligkeit des Autors nicht verborgen bleiben. Angesichts der erstaun-

lichen Beherrschung der schriftstellerischen Mittel macht die Konstruktion des Buches gleichwohl den Eindruck des Bewunderungswürdigen.

„Ursprünglich denke ich in Metaphern“, sagt Golding und ist der Ansicht, „in der Dichtung müsse sich leicht faßbarer Gehalt mit unergründlicher Tiefe verbinden; dies mache das Dichten schwer.“ Wie der *Herr der Fliegen* bietet sich auch der *Felsen des zweiten Todes* bereitwillig, obschon wortlos an, darin das Gleichnis zu suchen. Aber gerade diese Bereitwilligkeit erweckt nun doch gewisse Bedenken hinsichtlich der „unergründlichen Tiefe“. An keiner Stelle und in keiner Richtung läßt dieser perfekt gebaute Roman die Transzendenz des Geschauten fühlbar werden, wie es doch echte Dichtung tun müßte. Das pulsierende Eigenleben des dichterischen Kunstwerks fehlt; das Buch bleibt „ausgedacht“, auf eine, wenn auch bewunderungswürdige Weise ertüftelt, und nur die erstaunliche Konsequenz seiner Fertigung verleiht der Geschichte vom hoffnungslosen Untergang des Einzelmenschen jene innere Glaubwürdigkeit, die die Voraussetzung für das Interesse des Lesers ist.

Zwischen dem *Herrn der Fliegen* und *Pincher Martin* hat Golding *The Inheritors* geschrieben, den Roman, der das Dasein einiger Neandertal-Menschen aus der Perspektive des Neandertalers darzustellen sucht. Die virtuos gehandhabte Manier des Autors triumphiert hier fast noch mehr als in den beiden anderen Büchern. Über den Ursprung dieser Manier gesteht Golding selbst: „Ich bringe mich dahin, eine bestimmte Reihe von Umständen auf besondere Art zu sehen. Wenn es die Art ist, wie jedermann sonst sie sieht, hat es keinen Zweck, ein Buch zu schreiben.“ Und, etwas naiv, erklärt er: „Ich glaube, daß es keinen Zweck hat, Bücher zu schreiben, die einander ähnlich sind.“ Daß seine ersten drei Bücher einander auf eine Weise ähnlich sind, die ihre ehrgeizige Ausgehecktheit geradezu entlarvt, ist ihm jedenfalls entgangen.

Berlin

Hans Kricheldorf

BIOGRAPHIE EINES JAHRHUNDERTS

Italo Calvino: Der Baron auf den Bäumen. Roman. Aus dem Italienischen von Oswalt von Nostitz. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1960. 310 Seiten. 16.80 DM

Die Kennzeichnung „Roman“ auf dem Titelblatt täuscht, wie so oft. Es ist die fingierte Biographie – und beileibe kein „Entwicklungsroman“ – des Barons Cosimo di Rondò, der von 1755 bis nach 1820 in einer kleinen, waldumgebenen Stadt am Ligurischen Meer lebte. Italo Calvino teilt sie treulich mit, meidet Exaltationen und modische Kunstgriffe und reiht seinen Bericht säuberlich am Faden der historischen Zeit auf. Der Baron erlebt übrigens nichts Sonderliches – nur eben das, was jeder Zeitgenosse auch erlebte und das, was jeder erlebt: Jugend, Pubertät, Liebe, Skepsis, Alter. Zu erwähnen wäre allenfalls, daß er nicht in der Familienvilla lebt, sondern auf den Bäumen. Von seinem zwölften Lebensjahr an betritt er die Erde nicht mehr, sondern hält sich in Baumkronen, auf Ästen, Wipfeln, auch wohl auf Masten und Weinlauben auf, und er legt in dichten Waldungen, teils nahe der Erde, teils hoch in den Lüften, beträchtliche Entfernungen zurück. Sonst ist allerdings nichts Auffallendes von ihm zu berichten.

Calvino verschweigt nicht das Befremden, das diese Lebensweise zu erregen geeignet ist. Doch die Familie, die Bevölkerung, der Autor und der Leser gewöhnen sich bald an das Unabänderliche, und sie alle vermissen den Edelmann sehr, wenn er aus den Wipfeln entschwindet – der Wald sogar so sehr, daß er zu existieren alsbald aufhört. Calvino, den man zu Unrecht den italienischen Grimm genannt hat, erzählt keineswegs ein Märchen; gelassen und konsequent geht er von seiner absonderlichen Voraussetzung aus und teilt gewissenhaft mit, welcher Fertigkeiten und Zurüstungen es bedarf, das Leben in den Bäumen bequem und nutzbringend einzurichten, und er vergißt weder die ökonomische Basis noch die sanitären Vorkehrungen. Er führt uns mit größter Selbstverständ-

lichkeit die Zeitgenossen vor, denen Cosimo begegnet: einen jansenistischen Abbé, der den Rigorismus seines Glaubens auf die Ketzereien, die er in Astgabelungen von Cosimo lernt, anwendet; eine grande cocotte, die der Aphrodite teils in luftigen Laublagern bei Cosimo, teils in diamantglitzernden Pariser Palais opfert; einen großen Räuber, der durch die Lektüre Richardsons demoralisiert wird; einen Usurpator, der vor Cosimos Baum eine recht klägliche Figur macht, namens Napoleon Bonaparte; mancherlei Soldatesken, von denen Cosimo so wenig hält wie Calvino, Piraten, Amtspersonen, Köhler, Bediente, Jesuiten, Tiere und Grafen: eine Welt schart sich um die Bäume des Eremiten.

Calvinos Buch zeichnet sich durch maßvolle und angenehme Tollheit aus. Und es ist zugleich ungemein verständig, sachlich und folgerichtig. Cosimo, hundert Jahre vor Thoreaus *Walden* geboren, ist kein Romantiker, nicht einmal ein Verehrer Rousseaus, dessen *Emile* fünf Jahre vor Cosimos Hedschra in die Wipfel erschien. Er wechselt Briefe mit Diderot und anderen Gelehrten der Zeit, er ist in praktischen Vorkehrungen und vernünftigen Schlußfolgerungen bewandert, und er bewohnt die Bäume nicht, um dem Himmel näher zu sein, sondern weil er meint, „daß einer, der die Erde deutlich sehen möchte, den notwendigen Abstand einhalten muß“. Voltaire ist über diese Mitteilung sehr befriedigt.

Ein Kauz? Ein Narr? Ein italienischer Individualist, der ohne jeden Sinn für Sozialordnungen seine Lebensform durchsetzt, sich zum Heil und dem Gemeinwesen zum Nachteil? Keineswegs. Er ist ein Weiser, ein Weiser seiner Zeit. Er ist Casanova, Gelehrter, Schöngeist, Freimaurer, Jakobiner. Er liebt die Vernunft und die Natur, er entwirft Statuten für eine universale Gesellschaftsordnung; er glaubt, „daß Ideen selbst dann richtig sein können, wenn sie aus dem Rahmen des Üblichen herausfallen“. Aber er ist kein Narr der Idee, kein sonderbarer Heiliger, sondern ein höchst praktischer Organisator, Entdecker,

Naturwissenschaftler, Herausgeber von Zeitschriften („Das vernünftige Wirbeltier“), Agitator, Korrespondent. Er ist verständig, methodisch, gescheit und unbefangen, listig und voller Liebe zu Menschen und Tieren. Ein Weltfreund. Und sein Name ist: Signor Settecento, das achtzehnte Jahrhundert.

Köln

Herbert Singer

VERZAUBERUNG DES BANALEN

Elio Vittorini: Die Garibaldina. Roman. *Aus dem Italienischen von Eckart Peterich. Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau 1960. 162 Seiten. 9.80 DM*

Mit der 1956 entstandenen Erzählung *Die Garibaldina* setzt der Walter-Verlag die deutschsprachige Ausgabe des Werkes Vittorinis fort, nachdem er mit dem *Offenen Tagebuch 1929 bis 1959* im vergangenen Herbst den „Europäisten“ der italienischen Literatur in unserm Land noch einmal vorgestellt hatte.

Der Inhalt dieser Erzählung läßt sich mit wenigen Sätzen zusammenfassen: ein junger Soldat gerät auf seiner Heimreise statt in den ihm angemessenen, mit Erntearbeitern vollgestopften Zug für die Armen in einen Luxuswaggon und begegnet hier der „Garibaldina“, einer streitbaren alten Großgrundbesitzerin, die ihn vorm Zugpersonal beschützt und ihn als ihren Burschen in Beschlag nimmt. Statt des erhofften Schlafes verbringt er die Bahnfahrt durch das nächtliche Sizilien damit, den Reminiszenzen seiner neuen Herrin an eine bewegte Vergangenheit zuzuhören, um danach, am Reiseziel angekommen, für den Rest der Nacht das umfangreiche Gepäck der alten Dame durch die Straßen des Städtchens Terranova zu schleppen.

„Ich will, daß du heute abend ein vollständiges Glück hast“, verspricht die Garibaldina ihrem Burschen. Doch es ist nicht weit her mit dem Glück, zu dem die Baronin ihrem Bersagliere verhilft und dessen er sich in seiner Naivität rühmt. Wenn sie ihm auch den Namen „Fortunato“ gibt,

so ist sein Erfolg, gemessen an dem seines Urbilds aus dem Ritterroman, geringfügig und fragwürdig genug. Dennoch erinnert die dargestellte Situation ein wenig an die eines Märchens oder eines Abenteuerromans. Daß es nicht mehr die schöne Unbekannte von ehemals ist, der der Held begegnet, sondern nur eine rauhbeinige Alte, die sich grollend ihrer einstigen Reize und ihrer flotten Witwenschaft entsinnt, ist wohl auch hier die Folge der fatalen Schriftstellererkenntnis, der schon Stendhal Ausdruck verlieh, als er beklagte, „qu'il n'y a plus d'imprévu au dix-neuvième siècle“. Mehr als hundert Jahre später heißt es bei Vittorini, dessen Heldin sich den Befreiungszug Garibaldi, an dem sie als junges Mädchen teilgenommen hatte, ins Gedächtnis zurückt: „Paris, Mailand, Terranova; der Krieg hoch zu Roß und dieser übelgelaunte Nachtzug: die Zeiten vorbei, in denen etwas geschah, und jetzt nichts mehr als Bahnhöfe zum Durchfahren, Hütten von Bahnhöfen zum Durchfahren, Dirillo zum Durchfahren . . .“

Das Romanhaft-Phantastische wie das Erotische sind also durchaus vorhanden, aber nur noch als eine Art Fata Morgana, nicht mehr realisierbar, sondern lediglich suggeriert durch eine Sprache, die auf die Verzauberung einer banalen und ereignisarmen Realität abzielt, ohne jedoch, so sehr sie sich ihr zuweilen auch nähert, die Grenze des Alltäglichen jemals zu überschreiten. Wenn der unschuldsvolle Bersagliere zum Schluß der Erzählung, seiner Bürde endlich entledigt, heimkehrt und dabei das Liedchen von der kleinen Blonden, der kleinen launischen Garibaldina singt, so wird hier dem Leser etwas vorgezaubert, das den Tatsachen gänzlich widerspricht; denn die kleine Blonde ist ja in Wirklichkeit eine alte Graue, und das Liebesabenteuer, auf das die Stimmung des Soldaten hinzuweisen scheint, hat natürlich gar nicht stattgefunden; und auch die flüsternden, höhnischen und kichernden Stimmen, die den jungen Lastenträger von den Balkonen des Städtchens aus er-

reichen, die ihn auf seinem Weg begleiten, haben nichts von der traumhaften Jenseitigkeit, deren Illusion Vittorinis Sprache so meisterhaft hervorzurufen versteht. Sie sind, wie alles in diesem Buch, Bestandteil jener alltäglichen, von dem krassen Gegensatz zwischen arm und reich bestimmten Wirklichkeit Siziliens, die immer wieder deutlich wird und in den Figuren des Bersagliere und der exzentrischen Aristokratin gleichsam personifiziert zum Ausdruck kommt.

So bleibt bei allem Ästhetizismus Vittorinis Gesellschaftskritik unüberhörbar, wenn sie sich auch nicht im Tonfall einer „Anklage“ äußert. Sie stellt fest; sie beschränkt sich auf ein kommentarloses Aufzeigen der sozialen Ungerechtigkeit. Und was anders könnte sie tun, da doch „die Zeiten vorbei (sind), in denen etwas geschah?“

Hamburg

Gunar Ortlepp

IM GEFÄNGNIS GESCHRIEBEN

Teodoro Giuttari: Durchwachte Nächte. *Aus dem Italienischen von Arianna Giachi.* Verlag Langen|Müller, München 1960. 193 Seiten. 12.80 DM

Dem Verleger Rizzoli in Mailand wurde 1959 per Post ein Manuskript zugesandt, direkt aus dem Gefängnis in Patti bei Messina, von einem gewissen Teodoro Giuttari, 28 Jahre alt und Sohn eines sizilianischen Bauern. Dieser Giuttari hatte in Patti das Gymnasium besucht und war dann Sekretär einer landwirtschaftlichen Genossenschaft gewesen, wobei ihm die verhängnisvolle Idee kam, außerhalb der politischen Parteien eine Bewegung für die ihm nützlich erscheinenden Kooperativen ins Leben zu rufen. Da dies den Leuten, von denen er sich nicht abhängig machen wollte, nicht paßte, fand er bei ihnen auch keine Hilfe, als er plötzlich, er wußte nicht wie, verhaftet war, sich in ein Verfahren verwickelt fand und dann wegen eines Formaldelikts zu drei Jahren Gefängnis

verurteilt wurde. Man erfährt dies alles aus einem Brief des Autors, der seinem, inzwischen als Buch erschienenen Manuskript beigelegt ist, ebenso wie eine Einleitung des Verlegers, in der auf die Hintergründe des Falles hingewiesen wird, und auch auf einige Mängel des Textes: dem Leser wird gesagt, daß manches darin die Unerfahrenheit verate, mit der hier ein Naturtalent zu schreiben beginne. Aber der Leser spürt vor allem das Talent, das sich etwas zutraut. Er begegnet nicht einem Tagebuch oder sonst einer formlosen Aufzeichnung, sondern einer Umsetzung des Erlebnisses in einen Roman mit Handlung und Spannung. Er trifft darin den Autor, der seine Person mit ein wenig naiver Selbstverständlichkeit als Romanfigur stilisiert hat, in der Rolle des kräftig agierenden Haupthelden an; er nennt sich hier Todaro Da Galbato und hat eine Sonderstellung als Heilgehilfe im Gefängnis-lazarett, um sich eine Art Führerstellung auch unter seinen Mithäftlingen zu schaffen. Der daraus sich ergebende Konflikt ist das Hauptmotiv der Erzählung.

Es geht dabei um die moralische Ordnung im Zusammenleben der Gefangenen. Aber es geht für Todaro Da Galbato selbst dabei alsbald um Leben oder Tod. Er ist durch sein Eingreifen aus persönlicher Initiative mit einer aus dem Anonymen wirkenden Macht zusammengestoßen, die das Recht, über die soziale Ordnung zu wachen, für sich allein in Anspruch nimmt. Es ist niemand anders als die altberühmte sizilianische Mafia. Sie erkennt ihm guten Willen zu, aber sie duldet keine Verletzung ihrer Sphäre.

Hier hat das Buch seine interessantesten Stellen. Wir erfahren aus ihm – an Hand des konkreten Konfliktes – etwas über den wahren Charakter eines ganz allgemeinen Konfliktes, der das Leben in Sizilien bis heute weitgehend bestimmt: es ist der Kampf zwischen einem autochthonen Machtkörper und den jeweils von außen herangeführten Ordnungen, die immer Fremdherrschaft bleiben und sich so wenig durchsetzen können, daß am Ende „ganz Sizilien ein

Gefängnis ist“, wie es in einem bekannten Wort heißt.

Man sieht, daß Teodoro Giuttari Roman mehr ist als eine Geschichte aus dem Milieu der Kerker; ja, daß hier – vielleicht ganz unbewußt – ein glücklicher Griff getan wurde, wie er einem Autor so selten gelingt: Giuttari hat ein verzweigtes Problem an genau dem Ort, der es am deutlichsten sehen läßt, erfaßt, so daß es zu einer vollkommenen Übereinstimmung in der Konzeption kommt: die konkrete Erzählung – die Gefängnisgeschichte – macht das Problem verständlich und sichtbar; aber sie versteht sich auch aus sich selbst.

Giuttari ist Idealist: er sucht nach einer Lösung für sein allgemeines sizilianisches Problem und findet eine für das ihn unmittelbar betreffende des Zusammenlebens im wirklichen Gefängnis von Patti. Er macht sich nicht voreilig Hoffnungen; es geht ihm vor allem um Klärung der Bedingungen von Selbstdisziplin, die in diesem Fall den jungen Todaro befähigt, die Probe zu bestehen.

Giuttari läßt ihn dies alles in den *Durchwachten Nächten* mit seinem Nachbarn in der Zelle erörtern. So ist das Buch der Form nach eine Folge romanhaft wiedergegebener Gespräche, unterbrochen durch Szenen der Handlung, die zuletzt in dem Versuch einer Revolte einen dramatischen Höhepunkt haben. Dazwischen finden sich Schilderungen des Milieus: Ausblicke vom Fenster, Wahrnehmung der Jahreszeiten; sie sind dicht und genau und zeigen die Begabung des Verfassers, der sein Buch unter so ungewöhnlichen Umständen geschrieben hat.

Berlin

Franz Tumlner

SEIN LEBEN ERFINDEN

Jean Cayrol: Die Fremdkörper. Roman. Aus dem Französischen von Guido G. Meister. Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau 1959. 200 Seiten. 14.80 DM

Die Frage nach der Authentizität der Erinnerung führt stets in ein Labyrinth ohne rettenden Ausgang. Jede Autobiographie,

jedes Journal zwingt uns, sie neu zu stellen. Was ist Erinnerung, was ist sie überhaupt für ein Vorgang, nicht nur im Gehirn, sondern auch als Ergebnis psychischen Einwirkens auf das Erinnern? Die Antwort ist leichter im Relativen, weil jeder von uns weiß, wie unzuverlässig oft Erinnerungen zu sein vermögen. Wir können also eher sagen, was sie nicht ist: eine lückenlose Rekonstruktion der Vergangenheit. Sie kann es nicht geben, weil wir sonst nicht leben könnten, aber auch weil sie noch etwas anderes ist als ein vom Willen bestimmter mechanischer Prozeß im Gehirn. Unser Unterbewußtsein schaltet sich ein. Der Vorrat an Erinnerungsfähigem wird von dort aus gefiltert und meist nur in Bruchstücken als verwandelte Wirklichkeit ins Bewußtsein entlassen.

Cayrol kam es in diesem Buche, wenn auch nicht ausschließlich, darauf an, die Fragwürdigkeit des Erinnerns am Beispiel eines „ganz gewöhnlichen“ Menschen (mit Namen Gaspard) deutlich werden zu lassen, und er beantwortet indirekt die Frage: Was können wir vom andern Menschen wissen, wenn wir, wie Gaspard, über uns selbst nur stotternd Aufschluß zu geben vermögen? Zugleich aber, und nicht jeder wird es in dem Buch erwarten, erfahren wir: sich erinnern heißt auch sich rechtfertigen. Gaspard tut es auf jeder zehnten Seite seines Berichts.

Wir haben es hier mit einem von Geburt an zerrissenen, sein Gleichgewicht suchenden Menschen zu tun, der immer aufs neue und immer atemloser in seinem Rechtfertigungsmonolog seine Verzweiflung erzählt und verfälscht und nach vielen Korrekturen, von Wahrheit und Lüge verwirrt, im letzten Satz seinen Bericht noch einmal beginnt – mit einer neuen Lüge.

„Mein Körper hat von jeher Fremdkörper beherbergt“, sagte Gaspard zu Beginn. Es fing an mit einer Nähnadel, die der Dreijährige verschluckte, und einem Bandwurm. Und noch mit 15 würgt er – wegen einer Wette – an einem Goldfisch. Auch seiner Umgebung bleibt er ein Fremdkörper, von dem man bald sich zu trennen vorzieht. Die Worte, die er spricht, sind nie seine eigenen; er

entleiht sie bei den anderen. („Damals glaubte ich keinerlei Recht über die Worte zu besitzen, deren ich mich bediente.“) Er haßt die Äcker seines Vaters und den Erdgeruch über ihnen. Er soll Bauer werden wie sein Vater, aber er flieht eines Morgens wie aus einem Krankenzimmer, ohne zu ahnen, daß er sich damit auch der Verantwortung entzieht. Das ist sein Grunderlebnis: „Ich war von Anfang an auf der Flucht.“ Auf der Flucht vor der Verantwortung wird der Krieg zur lang gesuchten Heimat. Gaspard findet sie, schon in den ersten Tagen der „drôle de guerre“ 1939, zusammen mit Claudette. Beide führen ein Leben „umsichtiger kleiner Räuber“ (wie er sich selbst nennt). „Unsere Nächte widmeten wir der Altstoffverwertung, nicht den Zärtlichkeiten und dem Schlaf.“ Der Krieg bleibt dem Schwarzhändlerpaar nur Geräuschkulisse, „eine Katastrophe. . ., die sich vorläufig wie ein guter Spaß anließ“. Und als sie vorüber ist, gibt es nur Leere und Ratlosigkeit und, fast beiläufig von Gaspard zugegeben, einen kleinen Mord an einer Mätresse. Er endet seinen Bericht in der totalen Verwirrung seines Gedächtnisses, das auch kein Vergessen zuläßt, denn „Vergessen, das ist Sterben“; im Auflösungsprozeß der Verzweiflung, die ihn seine Schuld nicht erkennen läßt, bei allen Beteuerungen, er werde sein armseliges Leben nicht beschönigen. Hier, in der Umsetzung der existentiellen Not in die gesteigerte Sprache des besessenen monologischen Stammelns zeigt sich Cayrol, mehr noch als in seinem Roman *Der Umzug*, auf dem Höhepunkt seiner Prosa, über die er nie souveräner verfügt hat. Auf den letzten Seiten wiederholt Gaspard seinen Hilferuf nicht an einen imaginären Zuhörer, sondern an uns, die Leser, die, wie in der übrigen Prosa Cayrols, auch hier einbezogen, genauer: in das Dasein ihrer Menschen hineingezogen und an ihm beteiligt werden. Moralische Urteile stehen uns nicht zu. Daher unser anhaltendes Unbehagen, wenn wir dieses Buch beendet haben. Den fliegenden Herzschlag des Verzweifeln-den fühlen wir so stark, daß er unser Herz

ergreift. „Ich muß mich an zu viele Dinge erinnern; es ist unmöglich, hilf mir! Man möchte nicht glauben, daß ein Leben wie meines so schwer zu erzählen ist.“

Baden-Baden

Walter Rosengarten

IM SPIEGEL DER BÜCHER

François Mauriac: Bild meines Ichs (Memoires interieurs). Verlag Kurt Desch, München 1960. 236 Seiten. 16.80 DM

Während die Verfasser von Memoiren und Lebensbekenntnissen unbekümmert weiter-schreiben, ist es für den Dichter, der ein absolutes Verhältnis zur Wahrheit hat, schwierig geworden, sein Leben autobiographisch auszubreiten. Die Tagebücher von Pavese und Jochen Klepper haben die Fatalität der Situation gezeigt: es gibt einen Grund der Existenz, der sich heute nicht mehr ausformulieren läßt. Wir leben in der nachfreudischen Epoche. Wir sind uns in einem Maße über uns selber bewußt geworden, daß unsere Selbsterkenntnis sich eigentlich der Mitteilbarkeit entzieht. Jede Autobiographie, die wirklich in die Tiefe geht – und nicht nur ein Panorama der Zeit aufrollt – würde uns in einem Umfang enthüllen, der alle Zeichen der Indiskretion trüge. „Der Verfasser einer Autobiographie ist dazu verurteilt, alles oder nichts zu sagen. Sage nichts, wenn du nicht alles sagen kannst.“

Mit dieser Erkenntnis beginnt François Mauriac, der führende katholische Roman-cier Frankreichs heute, seinen Memoiren-band *Bild meines Ichs*. Er ist entschlossen, „nichts“ zu sagen – nichts im Sinne des privaten Lebensbekenntnisses. Er fügt jedoch später die andere Erkenntnis hinzu: „Solange ein Werk weiterlebt, ist es eine geöffnete Wunde, aus der ein ganzes Geschlecht weiterblutet.“ Diesen „Wunden“, den großen literarischen Werken von heute und gestern setzt sich Mauriac aus; an ihnen entfaltet er sein Leben. Er berichtet also scheinbar nur über Bücher, über Autoren

und literarische Fragen, die ihm begegneten, ihn bewegten, zur Kritik oder Bewunderung herausforderten. Aus einer Sammlung von literarischen Impressionen kann schwerlich ein eigener Lebensumriß entstehen. Bei Mauriac entsteht er trotzdem, nicht nur weil Bücher und Dichter ihn lebenslänglich getreu begleitet haben, sondern weil seine wertende Stellungnahme dazu stets ein Akt subjektiver Selbstfindung ist. Indem er anerkennt, widerspricht, sich auseinandersetzt, wird allmählich wie bei einem Negativ-Porträt seine eigene Physiognomik sichtbar. „In den Aufzeichnungen, die ich hier niederschreibe, jage ich von Buch zu Buch den Schatten meines einstigen Selbst nach.“ Und wenig später lesen wir: „Mit den Kommentaren, die ich an den Rand einstmals gelesener Bücher schreibe, entsteht so fast ohne Wissen eine Aneinanderreihung von Memoiren, die im Grunde unaussprechlich sind.“

Was Mauriacs neuestes Buch also bietet, ist das authentische Selbstporträt eines Schriftstellers im Spiegel anderer Schriftsteller. Ein Akt der Verfremdung, der sublimen Möglichkeiten der Selbstaussage ermöglicht. Hinzu kommt, daß diese Bücherreise – es ist freilich immer auch eine Problem- und Glaubensreise – aus der Erfahrung des Alters unternommen wird: Ruhe und Gelassenheit liegt über den Begegnungen, die früher einmal stürmisch, voller Dramatik gewesen sein mögen. Vielleicht ist es überhaupt Mauriacs unpolemischstes Buch. Es atmet den Geist dessen, der überstanden hat, was nicht ausschließt, daß er engagiert bleibt, lebhaft zu den täglichen Fragen von Kultur und Politik Stellung zu nehmen. So entsteht das Bild seines Ichs: ein bei aller Aufgeschlossenheit für das Moderne konservativer Geist, verwurzelt und beheimatet in den großen Traditionen der französischen Literatur: Pascal, Racine, Flaubert und Balzac sind die immer wiederkehrenden großen Begegnungen aus der Geschichte, aus seiner Epoche Rimbaud, Proust, Claudel und Gide – die Klassiker der Moderne, wobei Gide die beherrschende Ambivalenz-Figur ist, an der sich Mauriac ärgert, abklärt und findet. Bemerkenswert,

daß die deutsche Literatur für ihn so gut wie nicht vorhanden ist, während die deutsche Musik, freilich auch nur in ihren bekannten Klassikern Mozart, Beethoven, Wagner ihm Begleitung ist.

Das Buch ist für jeden, der in die Werkstatt eines Romanciers blicken will, von Interesse. Es deckt die geistigen Hintergründe eines Lebenswerkes auf, läßt ahnen, welche spirituellen Kämpfe und Entscheidungen im geheimen gefallen sein müssen. Gewiß, es spricht nur von den Auseinandersetzungen des Geistes, aber Mauriac hat wohl recht, wenn er abschließend bekennt, daß das geistige Leben das einzige sei, „über das zu berichten sich lohnt“.

Baden-Baden

Horst Krüger

MONOLOGE IN BRIEFFORM

Else Lasker-Schüler: Briefe an Karl Kraus. Hrsg. von Astrid Gebloff-Claes. Verlag Kiepenbeuer & Witsch, Köln/Berlin 1959. 183 Seiten. 12.80 DM

Zum Ruhme dieser Publikation sei es gesagt, daß man sich nach der Lektüre ärmer vor- kommt. Man möchte, wenn man die Briefe der Else Lasker-Schüler gelesen hat, auch die von Karl Kraus kennenlernen. Es werden nicht viele gewesen sein, vielleicht nur ein paar Billette oder Postkarten mit freundlichen Aufmunterungen und kritischen *Aperçus* – dann eisiges Schweigen. Die in bestrickender Weise verspielten, hysterischen, infantilen, vertrackten und oft auch peinlichen Episteln der Dichterin müssen dem Wiener Satiriker manchen Anlaß zu Spott und Ärger gegeben haben. Else Lasker-Schüler hatte einen Instinkt dafür, sich gerade dort zu engagieren, wo Karl Kraus den Gegner sah. Ihre Briefe verraten uns manches über das betriebsame literarische Leben in der Zeit von 1909 bis 1924, auf das wir heute mit so viel Neid zurückblicken, aber auch mit einigem Befremden: kaum noch verständlich sind uns die hektischen, kurzlebigen Fehden, Intrigen und Cliquenbildungen jener Jahre. Man muß sie als

Ausdruck der starken inneren Isolierung aller Beteiligten sehen. Bei Else Lasker-Schüler tritt das besonders kraß hervor. „Ich bin wahnsinnig traurig“, schreibt sie an Karl Kraus, „ich kann die Sprache dieses fremden Landes nicht, ich kann nicht seinen Schritt gehn und auch die Wolken, die vorbeiziehen, kann ich nicht deuten.“ Oder: „Mir geht morgens die Welt kaputt, abends leim' ich sie wieder zusammen.“ Als Leim dienten ihr exotische Märchenträume und exaltierte Freundschaften; die Welt, die sie meinte, war die der Phantasie, dort konnte sie nicht nur sich selbst, sondern auch den gerade Erkörenen in ein mythisches Wesen verwandeln, ihn salben und mit der ganzen Welt beschenken.

So begann auch das Verhältnis zu Karl Kraus. Rauschhaft der Auftakt: „Sternengrüße“ an den „allerfrömmsten Satan“. Da spricht nicht Frau Lasker zu Herrn Kraus, sondern „Tino von Athen“ oder „Prinz Jussuf von Theben“ zum „Herzog von Wien“, zum „venezianischen Kardinal“, zum „Priesterkönig“, zum „Dalai Lama“, zur „blauen Pietät“. Die Anrede „werter Minister“ ist schon das Zeichen einer deutlichen Abkühlung. Dann kommt das Erwachen; der letzte Brief beginnt mit den Worten „Sehr verehrter Herr Kraus“ und schließt mit dem Satz „Ich hasse Sie“. Die Welt ist wieder einmal kaputtgegangen. Eine Märchenwelt.

Man darf diese Briefe, in denen sich leidenschaftliche Zuneigung in die bittere Absage des „innigen“ an den „zynischen“ Partner verwandelt, kaum als unmittelbaren Niederschlag der Beziehungen zwischen diesen beiden ebenso eigenwilligen wie gegensätzlichen Menschen sehen. Es sind Monologe, ja eigentlich nur Ausschnitte aus einer autistischen *poésie ininterrompue*. Vieles von dem, was Else Lasker-Schüler an Karl Kraus geschrieben hat, kann man fast wörtlich auch in ganz anderem Zusammenhang lesen, in Gedichten, Romanen, Essays. Die Herausgeberin, *Astrid Gebloff-Claes*, hat in dem ausführlichen Anhang des Briefbandes auf einige solcher Korrespondenzen hingewie-

sen, neigt aber doch dazu, die Briefe als spontane Confessio zu werten. Sie sind poetische Confessio, Gedichte für die Dichterin selbst. „Ich dichte ja für mich vor allen Dingen, lasse alles Gedichtete hart werden wie ein Stern, der zur Erde wird. Dann nehme ich die Erde in meine Hand und spiele mit ihr Ball.“ Spiel aber war für Else Lasker-Schüler, den traurigen, den einsamen, den gelangweilten Prinzen Jussuf, nicht nur die Dichtung; ihr ganzes abenteuerliches Leben war ein erregendes Vabanquespiel mit der eigenen Einsamkeit und Verwundung: Maskenspiel, Metaphernspiel, Gefühlsspiel, alles in einem. „Ich bin die direkte Abkömmin von irgend einer Quelle des Paradieses, ich fließe, fließe immer weiter, manchmal werde ich ein Meer; die Schmerzen, die ein Meer erträgt, wie weh muß es sein ein Himmel mit allen Sternen zu sein und der Wechsel von Tag und Nacht erst. Ich kann Tag und Nacht machen, so wird fast alles Gaukelei in meiner Hand.“ – „Ich grüße Sie mit allen Marsen und anderen Sternen und schenke Ihnen die Erde.“

Die Dichterin hat die Erde recht oft verschenkt. Ihr Verhältnis zu Karl Kraus unterscheidet sich kaum von dem zu anderen Freunden, der Partner war auswechselbar, bloßes Publikum für ihre Spiele. Und doch beschwören diese exaltierten Monologe immer wieder die Gestalt des großen Satirikers, wie wir sie heute zu sehen verlernt haben. Wir verehren Karl Kraus als ein Denkmal, errichtet auf der Walstatt seines Kampfes für die Sprache und gegen die Journaille, nicht zuletzt gerade von denen errichtet, die Sieger geblieben sind. Wir wissen, daß er tagelang über einem Satzzeichen brüten und eines Kommas wegen eine literarische Fehde entfachen konnte, aber wir vergessen darüber oft, daß er gleichzeitig Dichter entdeckte, unterstützte und kritisierte, die sich um Interpunktion keinen Deut kümmerten. Seine Kritik war nicht eigensinnige Nörgelei, sondern der Zugriff des überlegenen Dompteurs. „Ich schreibe gern an Dich, Du bist ein Dompteur, Deine Gedanken laufen frei herum... , laufen frei

zwischen die Menschheit, beißen wo es gut tut. Meinen Gedanken sind die Zähne ausgefallen, ich denke zu süß. Die Gedanken der anderen Menschheit haben ein künstliches Gebiß. Ich sende Dir wieder ein Gedicht.“

In solchen Briefstellen spiegelt sich etwas von der Faszination, die vor einem halben Jahrhundert von Karl Kraus ausging, dem Entdecker und Bahnbrecher, dem Lehr- und Zuchtmeister moderner Lyriker, die das aus dem 19. Jahrhundert stammende Ideal des guten und richtigen Deutsch mit Füßen traten, um die Sprache von innen her aufzubereiten. In Karl Kraus sahen sie ihren Dompueur, ihm schickten und widmeten sie ihre Gedichte, dem „Hohenpriester der Wahrheit“, dem „zürnenden Magier“, wie Georg Trakl ihn nannte, dem „Priesterkönig“, dem „allerfrömmsten Satan“, wie Else Lasker-Schüler sagte.

Frankfurt/Main Karl Markus Michel

ZUVIEL HOMMAGE

Reinhold Schneider/Leopold Ziegler: Briefwechsel. *Kösel Verlag, München 1960. 266 Seiten. 14,80 DM*

Daß Reinhold Schneider und Leopold Ziegler befreundet waren, wird kaum allzusehr überraschen, auch wenn man nichts von einer solchen Beziehung gewußt haben sollte. Die Geistesart beider Männer hat mancherlei Berührungspunkte, besonders im stark entwickelten Sinn für Tradition und Geschichte. Eine Verwandtschaft der Charaktere kommt hinzu: Schneider sowohl wie Ziegler hat zu Lebzeiten eine besondere Aura der Stille und Reinlichkeit, eines noblen Inkomformismus konservativer Provenienz umgeben. Andererseits war der Altersunterschied – zweiundzwanzig Jahre – beträchtlich, auch wenn er durch Schneiders Frühentwicklung, die ihn Ziel und Ende seines Lebens im gleichen Jahr 1958 wie Ziegler erreichen ließ, etwas aufgeholt wurde. Nun gibt uns der „namens der Leopold-

Ziegler-Stiftung“ durch Erwin Stein herausgegebene Briefwechsel näheren Aufschluß über Art und Grad dieser menschlichen Beziehung, die auf Grund des Namens und der Bedeutung beider Partner eines allgemeineren Interesses gewiß sein darf. Die Briefe beginnen im Jahre 1935 – Schneider dankt Ziegler wegen anerkennender Worte über sein Hohenzollernbuch –, und sie enden zwei Jahre vor beider Tod mit einem Brief Zieglers, in dem es heißt: „Noch ganz unter dem Eindruck Ihrer Frankfurter Friedensrede drängt es mich, Ihnen zu sagen: wie hoch und breit und tief in den Welt-Seelenraum hinein Sie in diesen Jahren gewachsen sind, die zu erleiden uns aufgetragen ist. Daß Ihre Rede dem Anlaß und Orte nichts schuld blieb, dem sie die Entstehung verdankt, gibt ihr schlechthinnige Einmaligkeit und Größe!“

Dieser hohe Ton des Lobens und Beifallspendens bestimmt wie ein cantus firmus den gesamten Briefwechsel. Schneider, als der Jüngere, bleibt sich, zumal in den frühen Briefen, darüber hinaus ständig bewußt, daß ihm im Wechselgang dieser Freundschaft gleichsam die Tenorstimme zufallen muß, daß dem älteren Manne und dem im ganzen wohl auch ausgreifenderen Lebenswerke des anderen gegenüber immer eine ehrfürchtige Distanz aufrechtzuerhalten sei. Wenn Ziegler schon „lieber“ Herr Schneider schreibt, heißt es umgekehrt immer noch „sehr verehrter“ oder bestenfalls „lieber, verehrter“. Zunächst reden sich beide Partner mit den ihnen angemessen erscheinenden Titeln an, bis Ziegler darauf aufmerksam macht, daß er nicht Professor sei, und Schneider repliziert, daß „auch er einen Schritt zurücktreten und bekennen müsse, nicht Dr. zu sein“. Alles das wirkt aus der heutigen, den Jahren nach noch gar nicht beträchtlichen Distanz ziemlich altväterisch. Es läge aber vielleicht sogar ein Reiz darin, wenn der Briefwechsel inhaltlich mit besonderen Überraschungen oder auch nur mit bemerkenswerteren Stoffen aufwarten könnte. Leider ist das aber gar nicht der Fall, es verwundert vielmehr, wie dürftig im Grunde die wechselseitigen

Mitteilungen zweier in „innerer Emigration“ existierender und leidender Repräsentanten deutschen Geistes in dieser schwierigen Epoche gewesen sind. Da zieht das nazistische Unheil und schließlich der Krieg herauf, die Briefe beschäftigen sich aber im wesentlichen damit, daß die Partner einander ihre letzten Publikationen zusenden und darauf mit fein stilisiertem Lob und Bewunderung antworten. Nur der Tod und die vorhergehende Erkrankung von Zieglers Frau bringen vorübergehend echten Schicksalsstoff in die Korrespondenz. Nicht unwichtig auch, daß Ziegler im Sommer 1940 feststellen zu müssen glaubt, daß „diesmal der Zug der Geschichte, ja des Geschehens mit Deutschland sei“ und der „Einbruch neuer Geschichtszeiten lediglich um den Preis entsprechender Vernichtungen möglich sei“. Schneider antwortet mit dem nüchterneren Sinn des besser durchgeklärten Christen: „Gott schlägt und straft durch die Gewalt; daß er der Zerstörung sich bediene, um Neues zu schaffen, ist mir gegen Glauben und Gefühl.“

Es wäre von heute her interessanter gewesen, wenn der „Idealismus“ der Partner, ihre noble Distanz zu den tatsächlichen Ereignissen nicht ganz so groß gewesen wären, wenn die Briefe mehr Erdenstoff enthielten und sich nicht fast durchgehend in einem Äther der letzten und vorletzten Dinge und Entscheidungen bewegten, in den alles Menschlich-Allzumenschliche nur in der verschleierte Gestalt wechselseitigen Rühmens noch Eingang findet. Nicht daß es sich um drastische Eitelkeiten handelte, man kann sich jedoch vorstellen, daß die Tabus des gegenseitigen Respekts recht weit gezogen waren. Ein „hartes“ Wort, eine schärfere Auseinandersetzung wären wohl kaum in dieser Freundschaft gewagt, geschweige verwunden worden, zumal auf seiten Zieglers, wie dies sein Brief vom 23. 11. 42 wahrscheinlich macht, in dem es auf eine leise Kritik des Verlegers (und auch Schneiders) heißt: „Was ist zu tun? Gar nichts, als künftighin jede derartige Anregung abzuweisen und den eignen Weg stur zu Ende zu

gehen.“ Daß der militärische Vulgärausdruck sich im Brief eines unserer innerlichsten Denker und Menschen dieser Jahre findet, verrät sicherlich etwas auch über die Grenzen und Gefahren solcher Innerlichkeit. Die wichtigste Kritik, die an dem Bande zu üben wäre, läuft aber einfach darauf hinaus, daß es immer noch viel ergiebiger ist, ein beliebiges Buch der beiden Partner zu lesen als solche Briefe, die eigentlich nur den recht häufigen Tatbestand illustrieren, daß das Briefeschreiben oft nichts Wesentlicheres als eine stilisierte Hochform höflicher Konversationen darstellt.

Berlin

Joachim Günther

RUSSLANDS WEG NACH STALIN

Wolfgang Leonhard: *Kreml ohne Stalin. Verlag für Politik und Wirtschaft, Köln 1959. 646 Seiten. 21.80 DM*

Die unheimliche Ideologisierung, damit Uniformierung und auch Faschisierung, die seit dem ersten Weltkrieg die ganze Welt erfaßt hat und seit der Niederwerfung des spektakulären historischen Faschismus der Hitler und Mussolini in den Hirnen einer ratlos gewordenen Menschheit wie eine Pest sich ausbreitet, hat u. a. ihren Ausdruck darin gefunden, daß sowohl der Wille wie die Fähigkeit zur Information in erschreckender Weise abgenommen haben. Dabei ist der Untergang dieser Fähigkeit in der sogenannten freien Welt schwerwiegender, weil er hier das Kennzeichen einer Regression ist. An die Stelle der Information ist die Selbstversorgung mit präfabrizierten Wahrheiten getreten. Eine Folge der fortschreitenden Ideologisierung ist auch der Verlust des Willens zur Auseinandersetzung mit dem andern; an deren Stelle ist die Denunzierung des andern getreten. Die Unwilligkeit des Westens, das Phänomen des Kommunismus zu erkennen – man beschränkt sich in dieser zentralen Lebensfrage unserer Zeit auf das Bekenntnis –, bedeutet eine besonders gefährliche Verkümmern jener geistigen Fähigkeiten, die die Menschheit seit der

Epoche des Humanismus errungen hat. Was uns heute gern als Rückbesinnung auf die Grundwerte des christlichen Abendlandes angeboten wird („neues Mittelalter“), entpuppt sich vielfach als der Versuch, dem Westen eine ebenso enge und ebenso unmenschliche ideologische Uniform zu schneiden, wie sie sich der Osten im Kampf um seine Behauptung geschaffen hat. „Geben Sie Gedankenfreiheit!“, dieser Aufschrei des Marquis von Posa bezeichnet noch immer das einzige Kriterium für eine wirklich freie und wirklich humane Welt.

Mit besonderer Sorge mußte jeden, der sich von Ideologisierung und Uniformierung freizuhalten versucht, die Reaktion des Westens auf die Ereignisse erfüllen, wie sie sich in der östlichen Welt seit dem Tode Stalins abzeichneten. Daß die Fähigkeit zum Gespräch – auch die Auseinandersetzung ist ein Gespräch – auch bei uns so sehr verlorengegangen ist, daß Entwicklung und Nuance auf der andern Seite nicht einmal mehr empfunden, geschweige denn auf sie reagiert werden können, das ist zweifellos ein Kennzeichen geistiger Verarmung. Erkennung und Anerkennung der Nuance gehören zum Bild freien Denkens. Ein deprimierendes Beispiel war für diese Erscheinung, daß die Versuche der Geistigen in der östlichen Welt, die man in dem Begriff „Taufwetter“ zusammengefaßt hat, im Westen nur insoweit registriert wurden, als sie sich als Kampfangenommenheiten verwenden ließen. Höhepunkt: der geschäftige *Schibwago*-Rummel, der an dem positiven Anliegen des fünf Jahrzehnte umfassenden Gesamtwerks Pasternaks blind vorbeiging.

Ein Buch, das sich *Kreml ohne Stalin* nennt und eine detaillierte Darstellung der seit dem 5. März 1953 (Todesstag Stalins) in der Sowjetunion und in den Ostblockländern auf allen Lebensgebieten eingetretenen Ereignisse bringt, ist angesichts dieser Verhältnisse zu begrüßen. Verfasser des Buches ist Wolfgang Leonhard, der vor einigen Jahren mit seiner Autobiographie *Die Revolution entläßt ihre Kinder* berechtigtes Aufsehen erregt hat, da sich darin eine Lösung

von der östlichen Denkwelt vollzog, die nicht nur ein Auswechseln zweier Ideologien war. Der Weg Leonhards in den Westen war der Ausdruck einer Entwicklung, die den Autor davor bewahrte, in eine zweifelhafte Renegaten-Haltung abzurutschen.

Leonhard ist heute ein dezidierter Gegner des politischen Systems des Ostens. Seine Urteile und Bewertungen werden davon bestimmt. Aber er ist kein blinder Haß-Apostel, er sieht den andern noch, er kann sich mit ihm auseinandersetzen, er hat sich von steriler Uniformität freigehalten. Darin liegt der Wert seines vorliegenden zweiten Buches. Er plante es, wie er im Vorwort schreibt, als eine Auseinandersetzung mit der sowjetischen Entwicklung nach Stalins Tod. Unter der Hand wurde es zu einer Darstellung des Geschehenen, auf weite Strecken sogar nur zu einer Materialsammlung. Darstellung und Sichtung des Materials sind von einer unbestechlichen Objektivität, ihre Nützlichkeit kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Wenn einem hie und da bei einer Formulierung in dem Buch Bedenken kommen – es ist selten genug –, so rühren sie daher, daß an diesen Stellen Leonhard den Bezirk des Berichts verlassen hat, ohne in die Auseinandersetzung vorzustoßen; statt dessen hängt er seiner Darstellung eine eilige, allzu bündige Bewertung an, deren Verknüpfung mit dem Bericht sich nicht als zwingend erkennen läßt. So wird, um ein Beispiel zu wählen, mit dem Begriff der Entstalinisierung, ihres angeblichen Höhepunktes und ihrer angeblichen Beendigung, etwas allzu beliebig umgegangen. Stichhaltige Urteile können nur auf Grund komplexer Untersuchungen, nicht aber auf Grund noch so umfassender Materialzusammenstellungen angenommen werden. Hier liegt sichtlich mehr vor, als das Wort Entstalinisierung hergibt.

Es würde den Rahmen einer Buchbesprechung sprengen, wollte man auch nur auszugswise historische Details wiedergeben, wie man sie in Leonhards Darstellung in reichem Maße erfährt. Es sei aber auf das hingewiesen, wodurch das Buch vor andern

wertvoll wird: Die Darstellung ist in ihm so angelegt, daß Zusammenhänge allein schon im Bericht einsichtig werden – etwa der Gegensatz Chruschtschow–Malenkov, das scheinbare Auf und Ab zwischen Pro- und Antistalinismus in der offiziellen Parteideologie, die Verschärfung des ideologischen Kampfes bei gleichzeitiger Bemühung um die politische Koexistenz, das Spannungsverhältnis Partei-, Staats- und Wirtschaftsbürokratie u. a. m. Hier geht die Leistung Leonhards sichtlich über die Materialvermittlung hinaus. Und das kann auch durch die erwähnten, allzu abrupt hingetzten Urteile, zu denen das Zwischenstück der Untersuchung fehlt, nicht entwertet werden.

Mainz

Walter Heist

MÖRIKES WIRKUNG IN DER ZEIT

S. S. Prawer: Mörike und seine Leser. Versuch einer Wirkungsgeschichte (*Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft Bd. 23*). Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1960. 155 Seiten. 11.— DM

Das Vergnügen an diesem Buche beginnt, wenn man es in die Hand nimmt, weil es aus schönem Material technisch hervorragend gemacht ist, und es setzt sich fort, wenn man auf der Rückseite des Titelblattes liest, daß die Universität Birmingham, an der der Verfasser lehrt, „durch ihre entgegenkommende Unterstützung“ das Erscheinen dieses deutschsprachigen Buches über einen deutschen Gegenstand in einem deutschen Verlag ermöglicht hat; das Vergnügen wächst, wenn man in der lateinischen Widmung an Theodor Heuss diesen außer mit seinen offiziellen Titeln als „*musae Suebicae amicus*“ angeredet findet, und – das wichtigste – es läßt nicht nach, wenn man sich der Lektüre selbst hingibt.

Wohl wissen wir, daß Hölderlin und Stifter erst in unserm Jahrhundert im Bewußtsein der Nation Größen geworden sind, und die Älteren unter uns haben die Entdeckung der Barockdichtung miterlebt; doch sind wir

leicht geneigt, in diesen Erscheinungen eher Ausnahmefälle zu sehen, sonst aber uns der Illusion hinzugeben, was uns die Literaturgeschichte erzählt, sei im großen und ganzen zu seiner Zeit so ans Licht eben auch des öffentlichen Bewußtseins getreten, wie wir es jetzt zu erkennen vermögen. Wirkungsgeschichte ist noch selten; wie sie in diesem Buche vorgetragen wird, ist sie über den Fall Mörike hinaus instruktiv. Prawer's Arbeit ist weit mehr als ein Referat über die Mörike-Literatur, indem sie Zeugnisse von Lesern oder etwa Stellungnahmen moderner Lyriker einbezieht.

Mörike war zunächst bloß ein schwäbisches Ereignis; in neun Jahren verkaufte Cotta knapp 600 Stück seiner *Gedichte*. Den Freunden waren diese Gedichte Wesenszeugnisse des liebenswerten Mannes, doch wer von den intelligenten Schwaben unter Hegels Einfluß stand wie D. F. Strauß und der etwas gestrenge F. Th. Vischer, fühlte sich in der Freundschaft zu Mörike geniert, weil der bei Elfen und Geistern „im Märchen und in der Schrulle“ verharrte, anstatt „weltbeherrschende Ideen aus der sittlichen Welt“ zu behandeln, kurzum: anstatt ein Schiller zu sein, wie es sich für einen schwäbischen Poeten gehörte – so meinte Vischer. Es veröhnt dann freilich zu hören, wie Vischer, ein alter Mann und weise geworden, bei der Einweihung des Mörike-Denkmals in Stuttgart sich zu einer gewandelten Auffassung bekannte: da gehört Mörike zu den „Geistern, deren Träume... zurückgehen zu den alten Völkerträumen, den uralten Phantasien, womit ahnende Völker sich das Rätsel der Welt zu deuten gesucht“, zu den Geistern, die „wir nicht entbehren können, damit nicht alles sei der Drang, der Qualm, der Lärm, der Dunst, die Hitze und das Geschrei des Marktes“. So 1880!

Wir können hier nicht das ganze Buch referieren und erwähnen nur eben einige Momente der Entwicklung: Hugo Wolffs Lieder machen den Dichter im Ausgang des 19. Jahrhunderts erst wahrhaft überall bekannt, Harry Maynes Biographie führt ihn ernsthaft in die wissenschaftliche Forschung ein, kurz

vor seinem 100. Geburtstag. Gleich danach wurden die Werke honorarfrei, und von da an mehrten sich die Ausgaben und Auflagen. Populär bleibt immer die Vorstellung vom Idylliker, *Der alte Turmbau* hat es den meisten Verehrern angetan; daneben, in Wolffs Kompositionen vorbereitet, entsteht die andere vom „dämonischen“ Mörike in mancherlei Variationen. Doch schon am Anfang unseres Jahrhunderts haben Stefan George und Karl Wolfskehl in ihrer Anthologie *Deutsche Dichter* durch die Wahl bestimmter Gedichte Mörikes auf die Kräfte in ihm aufmerksam gemacht, die heute unser Interesse am stärksten fesseln: Es sind die großen Naturgedichte, in denen der Dichter Mythenschöpfer, Mythenerneuerer ist. Diese Gedichte sind es auch, die die Kunst der modernen Interpretenschule reizen.

Prawer stellt dies und noch manches andere höchst lebendig dar, mit vielen klug gewählten Zitaten; sein Buch wendet sich nicht allein an die Zunftgenossen, sondern an die literarisch interessierte Öffentlichkeit überhaupt. Es ist zuverlässig, Anmerkungen belegen das; sie entlasten den flüssig geschriebenen, von persönlicher Liebe zu seinem Gegenstand erwärmten Text. Ein „Epilog“, der nach löblicher angelsächsischer Manier die Ergebnisse des Buches zusammenfaßt, eine reichhaltige Bibliographie, ein Verzeichnis der wichtigsten Kompositionen Mörikescher Gedichte und zwei Register erhöhen Brauchbarkeit und Nutzen des Buches in wünschenswerter Weise.

Gütersloh

Hans Jürgen Meinerts

„STERBENSBERICHTCHEN“

Wippchens charmante Scharmützel. Erträumt von Julius Stettenheim. *Hoffmann & Campe Verlag, Hamburg 1960. 160 Seiten. 8.80 DM*

„Ihm treten allerlei kleinere Humoristen auf die Fersen“, schrieb Anno 1900, todernst, Richard M. Meyer, von Wilhelm Raabe auf den „Witzautomaten“ Julius Stettenheim

überleitend. Noch kürzer tat Josef Nadler den 1831 geborenen „Hamburger Juden“ ab, dessen Werksliste respektabel lang ist. Dutzende Stettenheim-Publikationen sind freilich vergessen, am Leben blieb aber „Wippchen“, der gescheit kreierte Schlachtenkorrespondent – und Titelfigur einer Beilage zum Berliner „Kleinen Journal“. 1878 bis 1905 erschienen *Wippchens sämtliche Berichte*, achtzehn Bände; *Wippchens Tage- und Nachbuch* zügelte 1911, *Wippchen über unsere Feinde* 1915 nach. Im Jahr darauf starb der Autor zu Lichtenfelde. *Sämtliche Kriegsberichte* Wippchens und eine Auslese *Lies und lach!* folgten gleich nach der Inflation... Und nun die Reaktivierung.

„Erträumt“ und „charmant“ – wie die mit Erklärungen knausernden Editoren Siegfried Lenz und Egon Schramm behaupten – sind diese kondensierten Münchhauseniaden keineswegs; Wippchen hat es „mephistodick hinter den Ohren“. Als nestroyscher Conférencier der Kriegsfurie gefällt er sich in Wortspielerei ohne Maßen. Makabre Kallauer („Die chinesische Flotte hat ins Seegrass gebissen“) scheut er sowenig wie parodistische Knüller („Sie sollen ihn nicht kriegen, den alten Yangtsekiang“). In Bernau, wo sein Tintenfaß blühte, zog Wippchen sieben Kriege an den Haaren herbei. Die Berliner Redaktion hat zu monieren, daß er den Tag von Sedan (1870) auf die verschiedensten Schlachtfelder verlege – und „W.“ muß den Pegasusprung seiner Leier in den Papierkorb sowie Sperrung des Vorschusses erleiden.

Mit der Sprache springt er höllisch um. Er variiert („Lauffama“, „Sterbensberichtchen“, „Stehwutkihalle“), modifiziert („Oblügenheiten“, „Markentendirnen“), intensiviert („mit scheeler Lupe betrachten“, „mit heiler Gänsehaut davonkommen“), pervertiert („ins Fäustchen weinen“), kombiniert („Nep-tunichtgut“, „Gejammer et Gezetera“, „Phöbus hatte noch nicht gekräht“), wirft in einen geflügelten Topf („die Streitaxt vom Leder ziehen“). Stehende Redensarten läßt er aufsitzen („Dem Ehrgeiz schlägt keine Stunde“, „das Schwert hängt an einem

Damokleshaar“, „das Dictu war horribel“), Bildungsgüter expediert er verwegen: „Wo ist der Ariadnefaden, der uns aus der Scylla dieses Augiasstalles herausleitet?“ Seine Erzählmanier ist trefflich gespickt: „Dem Tambour wollte der Wirbel nicht unterm Schlegel vor, als ich durch das finstere Tor schritt.“ Dieser „kriegskorrespondenteste“ Schwerenöter – „Ein Homo sum, wie ich nun einmal bin“ – unterschiebt verbindlich, daß die Kanonen, „die Kruppsche Bronze“, zuviel gähnen. Die Schlußbetrachtung stellt düstere Prognosen: „Der nächste Krieg wird immer unvermeidlich sein.“

Desillusionist Stettenheim verspottet den General, „der seit fünfundzwanzig Jahren auf allen Schlachtfeldern zu siegen oder zu sterben mußte“. Um die Jahrhundertwende fand er die – noch heute, mit Verlaub, saloppfähige – Schlußformel „Vergnügten Tannenbaum“. Aus Konstantinopel orakelte er: „Die Botschafter versammeln sich täglich. Sechs Sitzungen sind damit ausgefüllt worden, daß sie festzustellen suchten, ob sie eine Konferenz, eine Reunion, ein Kränzchen, einen Kongreß, eine Besprechung, ein Stelldichein oder nur einen einfachen Stammtisch bilden sollten.“ Und 1904 aus Tokio (Wippchenleser und -liebhaber Bismarck war fast sechs Jahre tot): „So leben wir denn mitten im zerschnittenen Tischtuch!“

Bremen

Günter Giefer

ZARTE GEGENSTÄNDLICHKEITEN

Paul Klee: Handzeichnungen. Hrsg. von Will Grohmann. DuMont Schauberg Verlag, Köln 1959. 176 Seiten. 36.— DM

Paul Klee – Handzeichnungen lautet der kleingedruckte Titel des großformatigen Bildbandes. Schlägt der Betrachter das Buch auf, so ergeht es ihm, als ob er als Kind durch das allzu enge Schlüsselloch einer Tür geguckt und dahinter ferne Zauberreiche erblickt hätte. Nur mit dem Unterschied, daß bei Klee die Zauberreiche habhaft und ihre verschlungenen Wege vom Auge und

Kopf erkannt und erahnt werden können, daß sie nicht jenseits der Tür bleiben, sondern der Beschauer sie als sein lang gesuchtes Orplid erwandern kann.

Herausgegeben ist der schöne Band von dem unermüdlich im Dienst unserer modernen Klassiker stehenden Will Grohmann, der vor langen Jahren schon einmal Kleesche Handzeichnungen herausgegeben und damals jene wegbereitenden Publikationen von Zahn, Wedderkop und Hausenstein fortgesetzt hat. Etwas schmerzlich an dieser zweiten, vollkommeneren Ausgabe ist seine Bemerkung, aus Rücksicht auf die Käufer auf den teuren Lichtdruck verzichtet und das Tiefdruckverfahren gewählt zu haben. Die Wiedergaben erhalten dadurch etwas verstohlen Uniformes. Wie ein leichter Schleier legt sich der Tiefdruck auf die insgesamt 168 Tafeln und egalisiert sie sanft zur weicheren Lithographie hin. Wer könnte seit der Klee-Ausstellung in Hamburg z. B. den schlanken Duktus des Federstriches, wer die unterschiedlichen Delikatessen von Blei- und Zuluftstift, von Tusche, Tinte oder Rötel vergessen? Dankenswerterweise geht Grohmann in seiner Einleitung ausführlich auf Klees Techniken und ihre Eigentümlichkeiten ein.

Die Einmaligkeit seiner Zeichnungen gegenüber den meisten seiner Malerkollegen im bisherigen 20. Jahrhundert liegt in ihrer Mehrgesichtigkeit, nicht etwa als übliches Klischee von vorder- und hintergründig verstanden. Diese Mehrgesichtigkeit ist einerseits in der Zusammengehörigkeit von Werkzeug, Material und Thema (bzw. dessen Schilderung) begründet. Andererseits ist man beim Anblick Kleescher Zeichnungen immer wieder versucht, das Skelett seiner Linien vom Fleisch der Gegenständlichkeit befreit zu sehen. Der Umriß triumphiert, die „weißen Flecken“ kommen zu ihrem Recht und erhalten Leuchtkraft. Der Begriff der Grenze, des Grenzwertes einer Linie (Ein- oder Abgrenzung) wird herauskristallisiert. Das Ergebnis ist dann die „konkrete“ Zeichnung. Daß diese zweifache Art des Betrachtens bei Klee nicht nur möglich, sondern

erlaubt ist, geht u. a. daraus hervor, daß er selbst keinen entschiedenen Wert auf Titel und Unterschrift legte. Bild und Name halten elastisch Distanz. Gerade weil er seine Blätter mit Unterschrift versah und sie z. B. nicht Komposition I-V nannte, ist er andererseits wieder im lauterer Sinne gegenständlich, zeigt er Dinge seiner Welt, sind seine Inhalte „vorhanden“. Daß sein Gestirn durch die hartnäckige Wolke der Popularität nach wie vor eher verdunkelt wird, geht nicht zu seinen und seiner Gegenstände Lasten.

Was nun die Themen angeht, so trifft auf sie ein Wort von Novalis zu, sie weisen immer nach Hause. Zum Teil grobe Gegenständlichkeit verflüchtigt sich schon früh im *Candide*; im *Don Juan* tauchen Klees klassische Figuren bereits schemenhaft auf, gegen Ende des Krieges erblüht dann der Kubismus der Seele, erwachen Pfeile und Würfel, Räder und Federn, Gesichter und rechte Winkel zum Leben. Was für unschul-

dige, oft über sich selbst verwunderte Blätter! Auch noch so vieles Anschauen nimmt ihnen nicht den Schmelz der ersten Stunde. Manche tragen das Zeichen unbedingter Erstgeburt an sich. Die *douceur* der Blätter beruht indessen nicht allein darauf, neu oder erstmals so gesehen und gezeichnet worden zu sein. Klee besitzt obendrein noch die Gabe, durch einige seiner Zeichnungen an große Namen vergangener Zeiten zu erinnern. So der „Stadtteil am Quai“ an eine herrliche, wie hingehauchte Zeichnung Baldung Grien's, der „Vielleicht Hamlet“ läßt an Rembrandt denken, anderes an Kubin. Das Blatt S. 128 steht in einem untergründigen Zusammenhang mit dem Reklamestil der zwanziger Jahre und könnte auf ihn eingewirkt haben. So werden alle Blätter zu großem Welttheater, auf mehreren Böden gleichzeitig spielend; und der wunderliche Satz aus der Morgenlandfahrt kommt einem in den Sinn: So blau wie Schnee, so Paul wie Klee.
Bremen Wolfgang Schmeisser

FORUM

GEMÜT IM ARTISTISCHEN FROST

Nach dem Wort eines bedeutenden Germanisten haben die 131er Professoren zwangsverordnet heute jene Muße für wissenschaftliche Arbeit, die den Ordinarien, in der Presse eines rigorosen Pensumsolls, mangelt. Cui bono? Soll man mit den Verlagen rechten, die fragwürdige opusculi annehmen? Oder mit den amtierenden Professoren, die sich von Verkehrsverein und Alma mater verführen lassen, in der vorlesungs-freien Zeit noch Ferienkursmatadore zu sein?

So werden denn dem Leser in Sonderdrucken und ziegelsteinschweren Alterswerken Gesinnungen offeriert, die man nur mit Erstaunen zur Kenntnis nehmen kann. Da wird im Wissenschaftsjargon Altmetall aufpoliert, das geradenwegs aus der Fabrik jenes Gottes kommt, der bekanntlich nur Eisen im Sinn hatte. Wir wollen keine Knechte sein, sondern deutsche Ur-männer, aufbauend, treu und positiv. Zersetzende Herzlosigkeit liegt uns fern: „Das Auge, mit der Schärfe des gefühlkalten Blicks, hat nichts mehr mit dem Herzen zu schaffen, mit der Einheit des Geist-Gemüts, aus dem sich

das Ganze lichtet. Die kalte Blickschärfe ohne Herz ist die Folge des Verhängnisses, das ein tieferes Zeitverhängnis ist.“

Diese Zeilen entstammen einem Buch über Kafka, von Hermann Pongs. (Hermann Pongs: *Franz Kafka – Dichter des Labyrinths*.) Pongs weiß in dieser Kafka-Studie u. a. von der traurigen „Aufspaltung von Geist und Gemüt“ um 1850 zu berichten. Aber warum lastet er sie dann, mit Metaphern wie „Gemütskälte“ und „Seelenspaltung“, dem Autor Franz Kafka an? Denn andererseits ist die Rede von „Ambivalenz als Generationschicksal“ und vom „Sag des Absurden, der offenbar zur allgemeinen Zeitneurose gehört“. Auch sonst finden wir in dem Buche Pongs' viel tränenseligen Unmut über das Absurde, dem gerne am Zeuge geflickt wird: „das nihilistische Absurde“, „Camus, der am Zeitmythos des Absurden zum Nobelpreisträger aufstieg“. Natürlich gilt es heute in jedem Boudoir für chic, in einer absurden Welt zu leben. Darf man aber deswegen das Absurde schlankweg als Zeitneurose und Zeitmythos abgeben?

Die Welt ist wie eh und je, nur wir sind alle neurotisch, und Aufgabe der Dichter sei es, uns gefälligst zu heilen. Das klingt nach einer sattsam bekannten Theorie, geboren aus dem kommunen Mißtrauen gegen die zersetzenden Intellektuellen. Kafka ist für Pongs bloße Lehrmarionette: „Allerpersönlichste Traumschreckbilder, insofern Zerrbilder der objektiven Welt“; „gemessen am Weltmysterium des Faust-Gedichts... eine Art Schrumpfform“; „Die Vieldeutigkeit seiner Parabeln, die verwirren und erschrecken, nicht heilen“. Es gibt also demzufolge eine objektive Welt, jedes Werk aus jeder Zeit darf mit der Faust-Elle gemessen werden (den Studenten möchte man sehen, der sich das in einem Seminar erlauben dürfte!), und schließlich hat es immer ein paar Neurotiker gegeben, deren Therapeuten die Schriftsteller zu sein haben. Pongs findet erstaunliche Formulierungen: „Kafka, das lichtscheue Wesen, das sich am Feuer der Wahrheit nicht verbrennen will“, „er hat die Schöpfung um eines ihrer Licht-

geheimnisse gebracht.“ Man muß es, gelinde ausgedrückt, als Keckheit bezeichnen, wenn Kafka, diesem fast hypertrophen Wahrheitsfanatiker, hier Scheu vor der Wahrheit zugesprochen wird. Außerdem scheint Pongs zufolge dieser Kafka dumm und ungebildet gewesen zu sein: „Kafkas Rolle, die des ruhelosen Ahasver, ist, was die Bildung betrifft, völlig ohne Ballast.“

Ein Wort zum merkwürdigen ersten Relativsatz. Wenn Pongs „die auf ihr Judentum stolze Hannah Arendt“ schreibt, so mag man das mit Fug als geschmacklos bezeichnen. Diese Entgleisung scheint aber System zu haben: „Kafkas Unruhe, jene Unruhe, die am Ahasverischen das einzig Unzerstörbare ist.“ Oder: „ein talmudisch-sophistisches Hin- und Herwenden, das ihm von seinen Vätern her im Blute lag.“ Im „Stürmer“ war's schon zu lesen, und man wundert sich gar nicht mehr, wenn von Böll (ausgerechnet Böll!) gesagt wird, er besäße „einen kalten, bitteren und zynischen Haß gegen alles Deutsche“. Ich fordere hiermit Pongs auf, mir das bei Böll einmal nachzuweisen. Überhaupt der „deutsche Nachwuchs, der sich am Kafka-Stil den eigenen Stil ruinierte“!

Das scheint ein Hauptärgernis für Pongs zu sein: der Stil Kafkas. Alle Gassen hallen davon wieder, daß er untadelig sei, und Pongs versucht auch nicht, es zu widerlegen, er denunziert einfach: „Gefühlsunbeteiligter Sprachartist“. Das genügt natürlich nicht, und so werden das Zeitalter und die germanistischen Kollegen gleichermaßen getadelt: „Die Frage nach dem artistischen Kunstwert drückt im Zeitalter des Manierismus leicht jede andere Frage zurück.“ „Diese abstrakte Klarheit, die eine ahistorische Interpretationskunst anziehen muß und sich zur Strukturanalyse geradezu anbietet.“ Solche Strukturanalysen sind dann „rein artistische Betrachtungen“.

Wir lernen: 1. Kafka war lichtarm, dumm, gefühlskalt, ahasverisch, wahrheitsscheu, zersetzend. 2. Wir brauchen Schriftsteller, die uns, in schwer neurotischer Zeit, unter „Anrufung der Gemütskräfte“, heilen. – Da kommt Stifter gerade recht: „In Hugos

Seele ringt Stifter um das Urphänomen der Liebe als Regung der Seelen.“ Ringe Dichter, bilde nicht! Das ist doch einmal etwas – und so neu!

Ich würde Pongs eine Kafka-Repetition raten – es gibt für ihn noch manches zu lernen: Die Erzählung *Eine Kreuzung* ist durchaus nicht, wie Pongs schreibt, gleichzeitig mit oder gar nach dem *Brief an den Vater* entstanden, sondern drei Jahre vorher. *Der Kübelreiter* ist mitnichten ein Nachlaßstück und *Beim Bau der chinesischen Mauer* alles andere als ein Spätwerk.

Frankfurt/Main

Klaus Wagenbach

BIBLIOGRAPHIE AMERIKANISCHER UND ENGLISCHER ZEITSCHRIFTEN

Man kann den Sommernummern der amerikanischen Literaturzeitschriften zubilligen, daß sie weltoffen und interessant sind. „*Sewanee Review*“, Sommer 1960, hat sich ein spezielles Thema vorgenommen: es bringt eine Anthologie „*Italian Criticism of American Literature*“, Aufsätze italienischer Gelehrter und Kritiker aus den Jahren 1930 bis heute. Es mag sein, daß die verhältnismäßig junge und auf wenige überragende Dichter konzentrierbare amerikanische Literatur für ein solches Unternehmen besonders geeignet ist – die Idee scheint mir auch auf andere Literaturen anwendbar, und es wäre sicher lohnend, die neuere deutsche Literatur einmal im Spiegel von italienischen, französischen oder englischen kritischen Essays zu betrachten. Allerdings ist die amerikanische Literatur in der beneidenswerten Lage, einige der besten Geister unserer Zeit – Gelehrte, Schriftsteller, Kritiker – fasziniert zu haben. In der Auswahl der „*Sewanee Review*“ sind u. a. Emilio Cecchi, Eugenio Montale, Alberto Moravia, Cesare Pavese, Mario Praz und Elio Vittorini vertreten; ihr Bild von Amerika schwankt zwischen dem eines „*America Amara*“ und eines „*America Primo Amore*“, für jeden von ihnen aber

ist die amerikanische Literatur ein Wegweiser der geistigen Orientierung geworden. Meistdiskutierter Autor dieser Anthologie ist Herman Melville, neben ihm Poe, Emily Dickinson und Hemingway. Merkwürdigerweise ist Faulkner, über den es so viele ausgezeichnete französische Arbeiten gibt, bei den Italienern überhaupt nicht vertreten.

„*Kenyon Review*“, Sommer 1960, wirft ebenfalls einen Blick von außen auf die eigene Literatur; als erster einer Serie „*Through foreign Eyes*“ erscheint ein Aufsatz von Edward Seidensticker über die Aufnahme und Wertung der amerikanischen Literatur in Japan („*Redskins in Japan*“). Die Reihe der Porträts moderner Dichter wird in diesem Heft mit „*The Genius of Robert Graves*“ fortgesetzt; Georg Steiner bemüht sich in diesem Aufsatz um eine Position zwischen freundschaftlicher Zuneigung und kritischer Wertung. Er verschweigt nicht, daß *Graves'* lyrisches Werk in Form und geistiger Reichweite bescheidener ist als das der von ihm als Scharlatane verschrieenen Dichter Eliot und Pound. – Von Ernest Borneman erscheint in „*Kenyon Review*“ ein weiterer Aufsatz über Bert Brecht, den der aus Deutschland stammende Autor persönlich aus der Theaterarbeit kannte. Der Titel „*Two Brechtians*“ bezieht sich auf die beiden Brecht-Biographen John Willet und Martin Esslin, deren Bücher Borneman bespricht. Sein Aufsatz ist aber mehr als nur Besprechung; er ist eine lesenswerte Diskussion des Phänomens Brecht. Neben dem Theater Brechts findet auch das moderne französische Theater – vor allem Anouilh, Jonesco und Beckett – in diesem Heft Beachtung; Ward Hooker schreibt über „*Irony and Absurdity in the Avant-Garde Theatre*“. Am Rande sei noch gestattet, eine bahnbrechende Neuerung der seit kurzem unter neuer Führung segelnden „*Kenyon Review*“ zu erwähnen: eine der Besprechungen ist einem echten Krimischreiber übertragen worden. John Dickson Carr äußert sich mit kritischem Sinn

und Witz über den psycho-philosophischen Thriller des „angry young men“ Colin Wilson.

Ein anderer zorniger junger Mann der englischen Literatur, John Wain, ist mit einer Geschichte „Master Richard“ in „Hudson Review“, Sommer 1960, vertreten. Der umfangreichste Beitrag dieses Heftes ist ein Versuch – in dieser Nummer ist nur der erste Teil abgedruckt –, Dostojewskijs *Schuld und Sühne* psychoanalytisch zu deuten. Dem entgeht, früher oder später, in Amerika wohl kaum ein Werk der Weltliteratur, und ein Roman Dostojewskijs schon gar nicht. Was W. D. Snodgrass, in „Crime for Punishment“ tut, ist aber schlimmer als die meisten dieser Interpretationen: das komplexe Wundergebilde des Romans wird auf das eine angebliche Grundmotiv zurückgeführt: „Raskolnikov's original motive in murder was to achieve punishment.“ Nicht der Drang nach Sühne nach der Tat, sondern der Wunsch nach Strafe als unbewußtes Motiv des Mords sei der Angelpunkt des Romans, und Raskolnikoff habe den Mord so angelegt, daß er entdeckt werden mußte. Diese These wird durch höchst zweifelhafte Ableitungen aus Dostojewskijs Leben und noch zweifelhaftere aus dem Text des Romans, d. h. aus der englischen Übersetzung, keineswegs bewiesen, aber der Roman und seine geschichtliche, soziale, psychologische und philosophische Vielschichtigkeit werden auf dieses eine Motiv der psychopathischen Besessenheit reduziert. Dafür erfahren wir zum Schluß „the murder itself has the appearance of a sexual aggression against the pawnbroker as a mother figure“.

Es ist beruhigend, daß zur gleichen Zeit, Sommer 1960, „Partisan Review“ ebenfalls einen ausführlichen und ganz ausgezeichneten Essay über *Schuld und Sühne* bringt. Philip Rahv ist ein Kenner der russischen Literatur und geht in diesem Aufsatz „Dostoevsky In „Crime and Punishment““, der ein Kapitel aus einem entstehenden

Dostojewskij-Buch ist, gerade der außerordentlichen Vielschichtigkeit des Romans nach. Rahv kennt die europäische und russische Literatur über Dostojewskij; seine Arbeit macht sozusagen die Sünden von Snodgrass gut. Ferner sind in dieser Nummer von „Partisan Review“ enthalten: Victor Brombert, „Toward a Portrait of the French Intellectual“, die Studie eines Typs, die vom Ursprung und der Geschichte des Begriffs ausgeht; und ein Aufsatz, eigentlich eine Ansprache der vielseitigen Mary McCarthy, „The Fact in Fiction“, eine Darlegung aus der Erfahrung der Romanschriftstellerin. Einige bissig-witzige und auch scharfsichtige Anmerkungen zu dem Phänomen der zahlreichen amerikanischen Romane aus dem Universitätsmilieu (die Schriftsteller Amerikas haben fast alle an den Universitäten Zuflucht und Anstellung gefunden, leben auf dem „Campus“, und schreiben dann notwendigerweise über diese einzige Umwelt, die sie kennen) macht Kingsley Widmer, „The Academic Comedy“.

Die englische Zeitschrift „Encounter“ liegt mit den drei Heften August, September und Oktober vor. In der August-Nummer sind drei Briefe von Boris Pasternak aus dem Sommer 1959 an Stephen Spender veröffentlicht. Anlaß des Briefwechsels war offenbar eine Anfrage Spenders, was Pasternak zu bestimmten Anmerkungen des amerikanischen Kritikers Edmund Wilsons über den *Dr. Schiwago* meint. Pasternaks Antwort ist ebenso ausweichend wie tolerant: „Jeder Kritiker hat das Recht, den Eindruck, welchen ein Kunstwerk auf ihn macht, nach seiner gewohnten und bevorzugten Art wiederzugeben.“ Die Briefe sind dort am interessantesten, wo Pasternak versucht, seine Art, die Wirklichkeit zu erfassen, von der des klassischen Romans des 19. Jahrhunderts abzuheben.

Arthur Koestler, der Ruhelose, immer auf der Suche nach Erlösungen, hat sich nach dem Fernen Osten begeben und berichtet über seine Studien in „Yoga Unexpurgated“ (Augustheft) und „A Stink of Zen“ (Oktober-

heft). Das Augustheft enthält ferner einen Aufsatz über den russischen Dichter Wladimir Majakowski, und eine Rede, die Irving Kristol kürzlich auf dem „Kongreß für Kulturelle Freiheit“ in Berlin gehalten hat, „High, Low, and Modern. Some Thoughts on Popular Culture and Popular Government.“

Hauptbeitrag des Septemberhefts ist eine Studie von Brian Inglis, „The Psychopath“, die sich mit den psychologischen und rechtlichen Problemen von psychopathisch bedingten Vergehen auseinandersetzt. Richard

Loewenthal nimmt die Besprechung des Buches von H. R. Seton-Watson, „Neither War nor Peace“ zum Anlaß für einen politischen Kommentar. – Im Oktoberheft wird, kurz vor dem Kongreß der Labour Party in Scarborough, die Diskussion über „The Future of the Left“ mit einem Beitrag von C. A. R. Crosland „On the Left again“ abgeschlossen. In der Abteilung „Poetry“ bespricht Michael Hamburger die gemeinsame deutsch-französisch-englische Ausgabe von Kriegsgedichten *Ohne Haß und Fahne*.

U. B.

NOTIZEN

Die Dichtungen und Schriften von KONRAD WEISS sind im Kösel-Verlag (München) erschienen. Eine Neuauflage der Gedichte befindet sich in Vorbereitung und wird spätestens Herbst 1961 vorliegen.

HILDEGARD PIERITZ lebt als Bibliothekarin in Berlin; sie hat den Roman „Frau Arne Flamm“ (1948) und den Band Erzählungen „Der Totenweiher“ (1948) veröffentlicht.

WOLFGANG ROTHE, 1929 in Berlin geboren, lebt als Verleger in Heidelberg. Er ist der Herausgeber des Bandes IX („Massenpsychologie“) der Gesammelten Werke von Hermann Broch im Rhein Verlag, Zürich.

Die beiden letzten Publikationen von ALBRECHT FABRI – „Der rote Faden“ und „Variationen“ – wurden in Heft 68 der NDH rezensiert.

FRANZ NORBERT MENNEMEIER, 1924 in Beckum in Westfalen geboren, lebt in Düsseldorf. Er ist der Herausgeber der zweibändigen Emil-Barth-Ausgabe, die kürzlich im Limes Verlag erschienen ist.

HELMUT HEISSENBÜTTEL ist 1921 in Wilhelmshaven geboren; er ist Leiter der

Sendereihe „Radio-Essay“ des Süddeutschen Rundfunks. Eine Rezension seines kürzlich erschienenen Bandes „Texte I“ veröffentlichten wir in diesem Heft.

HANS DAIBER ist 1927 in Breslau geboren; er lebt jetzt in Bremen, wo er als Fernseh-Redakteur tätig ist.

WILHELM SCHOOF ist der Herausgeber des Bandes „Unbekannte Briefe der Brüder Grimm“, der in diesem Jahre im Athenäum-Verlag erschienen ist.

Wir weisen noch darauf hin, daß die in Heft 75 abgedruckte Erzählung Karl Bjarnhofs „Das Bild“ von Albrecht Leonhardt aus dem Dänischen übertragen worden war, von dem auch die Übersetzung der beiden im Sigbert Mohn Verlag erschienenen Romane Bjarnhofs „Frühe Dämmerung“ und „Das gute Licht“ stammt.

HINWEIS: Diesem Heft liegen Prospekte folgender Verlage bei: Paul List Verlag, München; Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied; Rütten & Loening Verlag, Hamburg; Kohlhammer Verlag, Stuttgart, und das Jahresprogramm der Vermittlungsstelle für europäische Studienreisen.



FRANZ GRILLPARZER

Sämtliche Werke,
ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte

Herausgegeben von Peter Frank und Karl Pörnbacher. Nachwort von Curt Hoboff.

Vier Bände mit zusammen etwa 5000 Seiten Dünndruck. Subskriptionspreis je Band in Leinen ca. 30.- DM, in Leder ca. 45.- DM; einzeln ca. 33.- DM und ca. 48.- DM.

Band I liegt vor, die Bände II–IV erscheinen 1961–1962. Die Ausgabe bringt alle Dichtungen und literarischen Schriften sowie eine Auswahl der Briefe, Gespräche, Berichte in einer handlichen vierbändigen Dünndruckausgabe. Die Texte sind sorgfältig durchgesehen und an manchen Stellen berichtigt. Jeder Band enthält zu den einzelnen Werken Anmerkungen, die alles Nötige über die Entstehung, die Quellen, den Erst- druck, die Uraufführung sagen und Wort- und Sacherklärungen geben.

Band I: Gedichte, Epigramme, Dramen I.

Sämtliche Gedichte und Epigramme; Übersetzungsfragmente; Dramen I: Die Abn- frau, Das goldene Vlies (Der Gastfreund, Die Argonauten, Medea), König Otto- kars Glück und Ende, Ein treuer Diener seines Herrn, Melusina.

Band II: Dramen II, Dramenfragmente und -pläne, Satiren.

Band III: Erzählungen und Prosafragmente, Prosasatiren, Studien und Aufsätze.

Band IV: Selbstbiographische Schriften, Tagebücher, Briefe, Gespräche, Berichte.

Franz Grillparzer ist der einsame Spätling einer großen literarischen Epoche, der in ein Zeit- alter von Epigonen hineinwächst; durch entscheidende Inhalte aber seines Werkes ist er, was erst heute mit Deutlichkeit wahrgenommen wird, ein großer Neuerer, der mit vielen Überlieferungen bricht, ja, er ist ein Vorläufer, der ganzen Entwicklungen vorausgegriffen hat.

Carl Jacob Burckhardt

Über den Gesamtplan der Edition gibt ein Subskriptionsprospekt Auskunft

CARL HANSER VERLAG MÜNCHEN

Aktuelle Bücher!



PIERRE ROUSSEAU

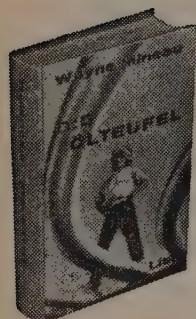
Die Geschichte der Zukunft

Aus dem Französischen von Lilly und Heinz von Sauter

320 Seiten mit 30 Textabbildungen · Ganzleinen DM 17,80

Pierre Rousseau ist Professor für Mathematik und Philosophie an der Sorbonne. Hier ist ein Mann von Scharfsinn und literarischer Könnerschaft am Werke, seine Logik überzeugt ebenso wie seine Phantasie. Wir möchten dieses Buch in die Hände einer großen Leserschaft wünschen, die sich Gedanken um das menschliche und universale Dasein macht.

Hessischer Rundfunk



WAYNE MINEAU

Die Ölteufel

(The Go Devils)

Aus dem Englischen von Richard Kaufmann

355 Seiten · Ganzleinen DM 13,80

Die vom Kamel bis zum Cadillac führende Geschichte des Öls in Arabien, in Persien und dem Irak, Geschichte und zugleich Legende eines sagenhaften Reichtums, erzählt uns Wayne Mineau, der diese Länder erst vor kurzem auf einer 30000-km-Tour intensiv bereiste und kennenlernte. Es ist „eines der vollständigsten und bestinformierenden Bücher über das Öl und seine Macht“ geworden, wie die englische Zeitung „The Scotsman“ schreibt. Es ist gleichzeitig die einmalige Story einer Wüstenindustrie, durch die alle Räder der Welt in Gang gehalten werden.

Rhein-Zeitung



PAUL LIST VERLAG MÜNCHEN



EDUARD SPRANGER

Wilhelm von Humboldt und die Reform des Bildungswesens

Unveränderte Neuausgabe mit Nachträgen

1960. 8^o XIV, 275 Seiten. Lwd. geb. DM 16.80

Seit je hat dem für die deutsche Geistesgeschichte so bedeutsamen preußischen Staatsmann und Gelehrten Wilhelm von Humboldt das besondere Interesse Sprangers gegolten. Das vorliegende Buch, dessen erstes Erscheinen 1910 mit den Feiern zum 100jährigen Jubiläum der von Humboldt mitbegründeten Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität zusammentraf – der Universität, der Spranger immer eng verbunden gewesen ist und deren 150. Gründungstages in diesen Wochen gedacht wird –, untersucht eingehend Humboldts Wirken als Geheimer Rat an der Spitze der Sektion des öffentlichen Unterrichts in Berlin zur Zeit der Stein-Hardenbergschen Reform.

GERHART SCHMIDT

Hegel in Nürnberg

Untersuchungen zum Problem der philosophischen Propädeutik

1960. gr. 8^o VIII, 305 Seiten. Kart. DM 22.50

(*Forschungen zur Pädagogik und Anthropologie*. 3. Band)

In Hegels fünf öffentlichen Reden, die er als Gymnasialrektor von 1808–1816 in Nürnberg hielt, wird hier eine systematisch geschlossene Schulpädagogik nachgewiesen. Bei der Interpretation der ebenfalls aus jener Zeit stammenden Hefte zur philosophischen Propädeutik, in denen Hegel sich mit dem Problem des anthropologischen Fundaments der Philosophie auseinandersetzt, rückt Schmidt die Frage nach der Möglichkeit des Zugangs zur Wahrheit aus gelebter Subjektivität heraus in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen und betrachtet unter diesem Aspekt Sinn und Grenzen von Hegels systematischer Philosophie.

HANS REINER

Der Sinn unseres Daseins

1960. kl. 8^o 67 Seiten. Engl. brosch. DM 4.20

Die hier wiedergegebenen Rundfunkreden stellen einen Versuch dar, auf die alte Sinnfrage des Menschen eine positive, subjektiv befriedigende und zugleich objektiv gültige Antwort zu geben. Diese Antwort wird ermöglicht durch strenge Opposition gegen alle Formen des philosophischen Nihilismus, der den Sinn negiert, und gegen den modernen Existentialismus, der ihn nur im Einzelfall für bestimmbar hält.

WALTER EHRLICH

Grundlagen einer Naturphilosophie

1960. gr. 8^o 112 Seiten. Kart. DM 12.–

Unter Ausklammerung der rein erkenntnistheoretischen Grundhaltung, Natur- und Erkenntnisphänomene scharf trennend, entwickelt Ehrlich seinen Ansatz zu einer eigenen Naturphilosophie. Zeit und Raum sind grundsätzlich anders interpretiert als in den bisherigen philosophischen und naturwissenschaftlichen Theorien; dadurch wird nicht nur ein neuer Aspekt für das Energetische Feld der Atomphysik gewonnen, sondern das Prinzip der Körperformation als einer objektiven plastischen Darstellung per se, unabhängig von der „Erscheinung“ für ein mögliches Bewußtsein.

MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN

Panorama moderner Lyrik

Belgien	Litauen
Bulgarien	Niederlande
Dänemark	Norwegen
Estland	Polen
Finnland	Portugal
Frankreich	Rumänien
Griechenland	Rußland
Großbritannien	Schweden
Israel	Spanien
Italien	Tschechoslowakei
Jugoslawien	Ungarn
Lettland	Vereinigte Staaten

Gedichte des 20. Jahrhunderts in Übersetzungen

*Herausgegeben von Günther Steinbrinker
in Zusammenarbeit mit Rudolf Hartung.
536 Seiten. Leinen 28.- DM*

Dieser Band vereinigt erstmals etwa tausend Gedichte unserer Zeit - und zwar ausschließlich Übersetzungen aus dem abendländischen Bereich, eingeschlossen den angloamerikanischen Sektor. Aus der modernen Lyrik Italiens etwa werden - wie aus derjenigen Griechenlands, Finnlands, Portugals, Schwedens, Norwegens und einiger anderer Länder - so viele junge und jüngste Repräsentanten zum ersten Male vorgestellt, daß dem deutschen Leser Gelegenheit geboten wird, an einer Expedition durch bisher vollkommen unerschlossene Gebiete teilzunehmen.

Sigbert Mohn Verlag

Die moderne Kunst ist im Gespräch

Sympathie oder Abneigung? Jedenfalls sollten Sie über das Neue nicht nur Ansichten haben, sondern auch Einsichten gewinnen.

Dazu verhilft Ihnen

DAS KUNSTWERK

Eine Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst

14. Jahrgang, Großformat 21,5 x 27 cm, Umfang 48-60 Seiten, davon $\frac{2}{3}$ Reproduktionen neuer und alter Kunst, jeweils 2 Farbtafeln

Einzelpreis 3,60 DM. Abonnement vierteljährlich 10,- DM

Ein Probeabonnement (3 Hefte)

erhalten Sie zum Ausnahmepreis von 8,- DM, wenn Sie untenstehenden Gutschein ausfüllen und an den Verlag einsenden. Schreiben Sie uns, wenn Sie weitere Fragen haben.

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN

An Agis-Verlag, Baden-Baden, Postfach 7
Gutschein (bitte auf eine Postkarte aufkleben)

Ich bestelle hiermit ein Probeabonnement der Zeitschrift DAS KUNSTWERK zum Preis von 8,- DM bei portofreier Zusendung.

Name:

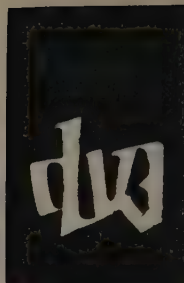
Genaue Adresse:

.....

DIE KULTUR

„Eine streitbare und mutige Zeitschrift – nichts brauchen wir mehr in der deutschen Literatur, die einzuschlafen droht, als säße sie im Kyffhäuser und wartet auf die Wiederkehr Barbarossas...“ schreibt Hermann Kesten aus Rom über **DIE KULTUR**, die durch ihre unabhängige geistige Haltung in der Publizistik der Gegenwart ihren festen Platz einnimmt und in über sechzig Ländern der Erde regelmäßig gelesen wird. Die Zeitung erscheint einmal monatlich. Verantwortlich für die Redaktion: Hans Dollinger. Aus Kulturpolitik, Theater, Musik, Literatur, Bildende Kunst, Film, Funk und Fernsehen werden in jeder Ausgabe allgemein interessierende Themen aufgegriffen und zur Diskussion gestellt, an der sich führende Fachleute aus dem In- und Ausland beteiligen – Mit zeitnahen, analysierenden und richtungweisenden Aufsätzen, aber auch mit scharf zupackenden, kritischen Kommentaren und Glossen kommen hier zu Wort: Stefan Andres, Ulrich Becher, Heinrich Böll, Hans Georg Brenner, Wolfgang Bretholz, Jean Cocteau, Kasimir Edschmid, Erich Franzen, Gertrud von le Fort, Jean Gebser, Willy Haas, Hans Habe, Rudolf Hagelstange, Walter Hagemann, Hugo Hartung, Robert Jungk, Erich Kästner, Hermann Kesten, Hans Hellmut Kirst, Wolfgang Koeppen, Erich Kuby, Ilse Langner, Fritz Martini, Robert Neumann, Hans Werner Richter, Franz Roh, Bertrand Russell, Carlo Schmid, Max Tau, Günther Weisenborn und andere – Die Zeitschrift ist im Buchhandel, über Posteinweisung oder direkt vom Verlag zum vierteljährlichen Abonnementspreis von DM 2,40 zuzüglich Porto oder zum Jahresabonnementspreis von DM 9,60 einschließlich Porto zu beziehen – Gerne senden wir Ihnen auf Ihren Wunsch kostenlos einige Probenummern: Verlag Kurt Desch, München 19, Romanstr. 7–9.

NEUE AUTOREN



KARL

GÜNTHER HUFNAGEL

Die Parasiten-Provinz

Roman. 276 Seiten. Leinen DM 14.80

Der zur Diskussion auffordernde Erstlingsroman eines jungen Autors, der mit neuen Stilmitteln eine Schlüsselfigur unserer Zeit beleuchtet: den scheinbar gleichgültigen Menschen, der keinen Kontakt zum Leben mehr findet und sich deshalb wie ein Parasit seiner eigenen Existenz ausnimmt.

MELITA MASCHMANN

Der Dreizehnte

Roman. 213 Seiten. Leinen DM 12.80

„Die junge Erzählerin Melita Maschmann legt hier ein Buch vor, das weit über dem Durchschnitt aufragt. Ihre Sprache ist knapp, sie gibt nur die Geschehnisse wieder, sie stellt keine Betrachtungen an. Man wird sich ihren Namen merken.“

Frankfurter Neue Presse

FELIX BERNER

Flügel der Morgenröte

Erzählung. 91 Seiten. Gebunden DM 4.50

„Das wankelmütige Wasser, das sich dem Menschen bald gnädig, bald ungnädig zeigt, wird als Element zum Sinnbild: für das Leben des Fischerkapitäns, eines hadernnden Hiob, um den sich das Geschehen dreht, aber auch für das Leben aller, die ihr Schicksal mißtrauisch belauern. Eine harte, männliche Erzählung. Sie möchte, daß der Leser gepackt, ja erschüttert wird.“

St. Galler Tagblatt

CHRISTOPH MECKEL

Nebelhörner

Gedichte. 72 Seiten. Engl. brosch. DM 5.80

„Hier spricht sich eine Begabung aus, von der man eine weiterreichende Entwicklung hoffen kann. Eine Lyrik voller Charme und heiterer, zauberischer Verspieltheit, rhythmisch eindringlich, dem zeitlos Märchenhaften verbunden.“

Der Mittag

CARL GUESMER

Alltag in Zyrusschrift

Gedichte. 71 Seiten. Engl. brosch. DM 5.80

„Guesmer bewegt sich in den Bezirken stiller Betrachtung, auch der Idylle, die er in einer unverkennbaren, nur ihm eigenen Sprache abschreitet. Er bewegt sich dabei mit seinen langhin ausgesprochenen Metaphern auf einem sprachlichen Gelände, das auf weiten Strecken Neuland ist.“

Die Welt

KARL ALFRED WOLKEN

Halblaute Einfahrt

Gedichte. 72 Seiten. Geb. DM 5.80

Das erste Buch eines Dreißigjährigen, der seine Erfahrungen nicht in literarischen Zirkeln sondern als Handwerker gesammelt hat. Wolken hat sich wieder darauf besonnen, daß Dichtung „vollkommene sinnliche Rede“ sein soll.

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

Neue Bücher

SIMONE DE BEAUVOIR, China

Das weitgesteckte Ziel – Jahrzehnte – Jahrzehnte. 1.–3. Tsd. 512 Seiten. Leinen DM 19.80

Memoiren

einer Tochter aus gutem Hause

1.–6. Tausend. 352 Seiten. Leinen DM 18.50

GERMAINE BREE, Albert Camus

Gestalt und Werk. 1.–4. Tsd. 288 S. Ln. DM 16.80

ALBERT CAMUS, Fragen der Zeit

Essays. 7.–12. Tsd. 296 Seiten. Leinen DM 14.80

Die Besessenen

Schauspiel. 1.–5. Tsd. 136 Seiten. Kart. DM 8.50

L. F. CELINE,

Von einem Schloß zum andern

Roman. 1.–5. Tsd. 340 Seiten. Leinen DM 18.50

JOHN DOS PASSOS,

Manhattan Transfer

Roman. 3. Aufl. 47. Tsd. 480 Seiten. Ln. DM 14.80

LAWRENCE DURRELL,

Mountolive

Roman. 12.–19. Tsd. 368 Seiten. Leinen DM 16.80

JEAN EFFEL,

Die Erschaffung Evas

1.–10. Tsd. 64 Bilder. Halbleinen DM 9.80

JUAN GOYTISOLO,

Das Fest der anderen

Roman. 1.–5. Tsd. 232 Seiten. Leinen DM 13.80

ROBINSON JEFFERS, Dramen

Die Quelle. Medea. Die Frau aus Kreta

1.–3. Tsd. 172 Seiten. Kartiert DM 14.80

ALFRED KERN, Irdische Liebe

Roman. 1.–5. Tsd. 216 Seiten. Leinen DM 12.80

KURT KUSENBERG,

Im falschen Zug

und andere wunderliche Geschichten

1.–4. Tsd. 168 Seiten. Leinen DM 9.80

D. H. LAWRENCE,

Lady Chatterley

Einzig authentische ungekürzte Fassung

Roman. 93.–102. Tsd. 460 Seiten. Leinen DM 22.–

Die blauen Mokassins

Meistererzählungen. Einmalige Sonderausgabe

in der Reihe „Bücher der Neunzehn“ Band 70.

344 Seiten. Leinen DM 7.80

Zu beziehen nur durch Ihre Buchhandlung.

Prospekte erhalten Sie direkt vom Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg.

KURT W. MAREK,

Provokatorische Notizen

1.–3. Tsd. 156 Seiten. Kartiert DM 12.80

HENRY MILLER,

Schwarzer Frühling

Erzählungen. 6.–9. Tsd. 256 Seiten. Leinen DM 16.–

MILLER-PERLÈS-DURRELL,

Kunst und Provokation

Ein Briefwechsel. 1.–3. Tsd. 96 Seiten. Kart. DM 6.–

Robert Musil - Leben - Werk -

Wirkung

1.–4. Tsd. 440 Seiten. Leinen DM 22.–

VLADIMIR NABOKOV,

Das wahre Leben des Sebastian

Knight

Roman. 1.–8. Tsd. 232 Seiten. Leinen DM 14.–

Pnin

Roman. 1.–10. Tsd. 208 Seiten. Leinen DM 14.–

K. H. POPPE,

Der Bananenkrieg

Roman. 1.–5. Tsd. 288 Seiten. Leinen DM 14.80

ERNST VON SALOMON,

Das Schicksal des A. D.

Ein Mann im Schatten der Geschichte

1.–10. Tsd. 240 Seiten. Kartiert DM 7.80

JEAN-PAUL SARTRE,

Die Eingeschlossenen

Les Séquestrés d'Altona

Schauspiel. 4.–6. Tsd. 144 Seiten. Kart. DM 9.80

ITALO SVEVO,

Ein Mann wird älter [Senilità]

Roman. 1.–5. Tsd. 252 Seiten. Leinen DM 15.80

KURT TUCHOLSKY,

Gesammelte Werke

1.–5. Tsd. 3 Bände je Band 1400 Seiten. Leinen in

Schuber DM 192.–. Subskriptionspreis DM 174.–

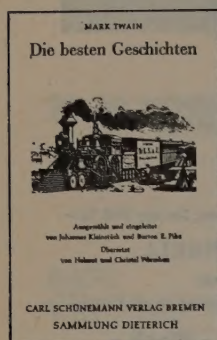
INGEBORG WENDT,

Die Gartenzwerge

Roman einer kleinen Stadt

1.–5. Tsd. 344 Seiten. Leinen DM 16.80

Rowohlt



MARK TWAIN

Die besten Geschichten

Neu übersetzt von Helmut und Christel Wiemken.

Ausgewählt und eingeleitet von Johannes Kleinstück und Burton E. Pike.
564 Seiten, Leinen, DM 15,80 (Band 234).

Der Leser lernt durch diese Ausgabe nicht nur den Humoristen, sondern auch den Satiriker und Pessimisten Mark Twain kennen und gewinnt erst dadurch ein vollständiges Bild dieses Dichters.

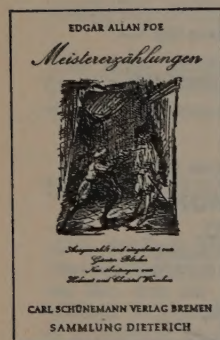
GIUSEPPE PREZZOLINI

Das Erbe der italienischen Kultur

Übersetzt von Lisa Rüdiger.

384 Seiten mit 13 Abbildungen, Leinen, DM 13,80 (Band 238).

In dieser modernen Kulturgeschichte wird uns Italien neu entdeckt: ein Land ohne romantische Verbrämung, doch gerade wegen seiner Realitäten von einer geheimen Zauberkraft, durch die das Land unserer Sehnsucht in einem ganz neuen Licht erscheint.



EDGAR ALLAN POE

Meistererzählungen

Ausgewählt und eingeleitet von Günter Blöcker, übersetzt von Helmut und Christel Wiemken.

788 Seiten, Dünndruck, Leinen DM 17,80, Leder DM 27,80 (Band 148).

Eine umfangreiche Auswahl, die uns Poe nicht nur als den unübertroffenen Meister des Schauerlichen zeigt, sondern uns auch das weniger bekannte Werk bietet, das bis ins Heitere reicht, in dem freilich stets ein bedrohlich-makabrer Unterton mitschwingt.

Meisterwerke der Antiken Komödie

Aristophanes, Menander, Plautus und Terenz.

Übertragen und eingeleitet von E. R. Lehmann-Leander.

CII u. 406 Seiten, Leinen, DM 14,80 (Band 235).

Die vier Meister der antiken Komödie erscheinen hier zum ersten Male in einem Band vereinigt: Eine weitere Besonderheit des Bandes ist die erste versgetreue Übertragung des erst jetzt aufgefundenen „Dyskolos“ (Der alte Griesgram) des Menander.



MAUPASSANT

Meisternovellen

Ausgewählt und eingeleitet von Friedrich Sieburg.

884 Seiten, Dünndruck, Leinen DM 15,80, Leder DM 25,80 (Band 173).

Der besondere Wert dieses Bandes liegt darin, daß hier ein intimer Kenner des Maupassantschen Werkes die Kerngebilde Maupassantscher Novellenkunst herausgeschält hat. Unsere Auswahl bringt von den 300 Novellen die wertvollsten in jeder Art.

BALDESAR CASTIGLIONE

Das Buch vom Hofmann

Übersetzt, eingeleitet und erläutert von Fritz Baumgart.

LXX u. 470 Seiten, 6 Bildtafeln, Leinen, DM 15,80 (Band 78).

Der neue Mann in den USA

JOACHIM JOESTEN

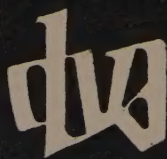
Präsident Kennedy

236 Seiten. Leinen DM 12.80

Bild und Werdegang des Menschen und Politikers Kennedy; Vorurteile und Hindernisse auf dem Wege zu höchster politischer Ehre und Verantwortung; der Siegeszug durch die Vorwahlen bis zum endgültigen Triumph; der Gegner und warum er ihn besiegte; ein neues wirtschaftliches und politisches Programm: was haben Amerika und die Welt von Kennedy zu erwarten?

Der Verfasser ist ein seit Jahren in den USA beheimateter politischer Schriftsteller, gründlicher Kenner der amerikanischen Verhältnisse, Autor mehrerer bekannter Bücher, ständiger Mitarbeiter der „Außenpolitik“.

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
STUTT GART





**BIERDECKEL
KAFFEEWARMER
FAHRRADKLINGELN**

kann man wohl „sammeln“.

Aber das bloße Anhäufen
kurioser Dinge wird kaum die tiefe
Befriedigung bringen,
die Ihnen der Anblick

Ihrer Kupferstiche

Ihrer Münzen

Ihrer Bücher

schenkt, die eine Spanne
Kulturgeschichte, ein Stück Forschergeist
und viele Menschengeschicke umfassen.

Und wenn Ihnen ein Stück fehlt,
oder wenn Sie Dubletten haben,
so inserieren Sie unter
der samstags erscheinenden Rubrik
KUNSTHANDEL-ANTIQUITÄTEN

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND